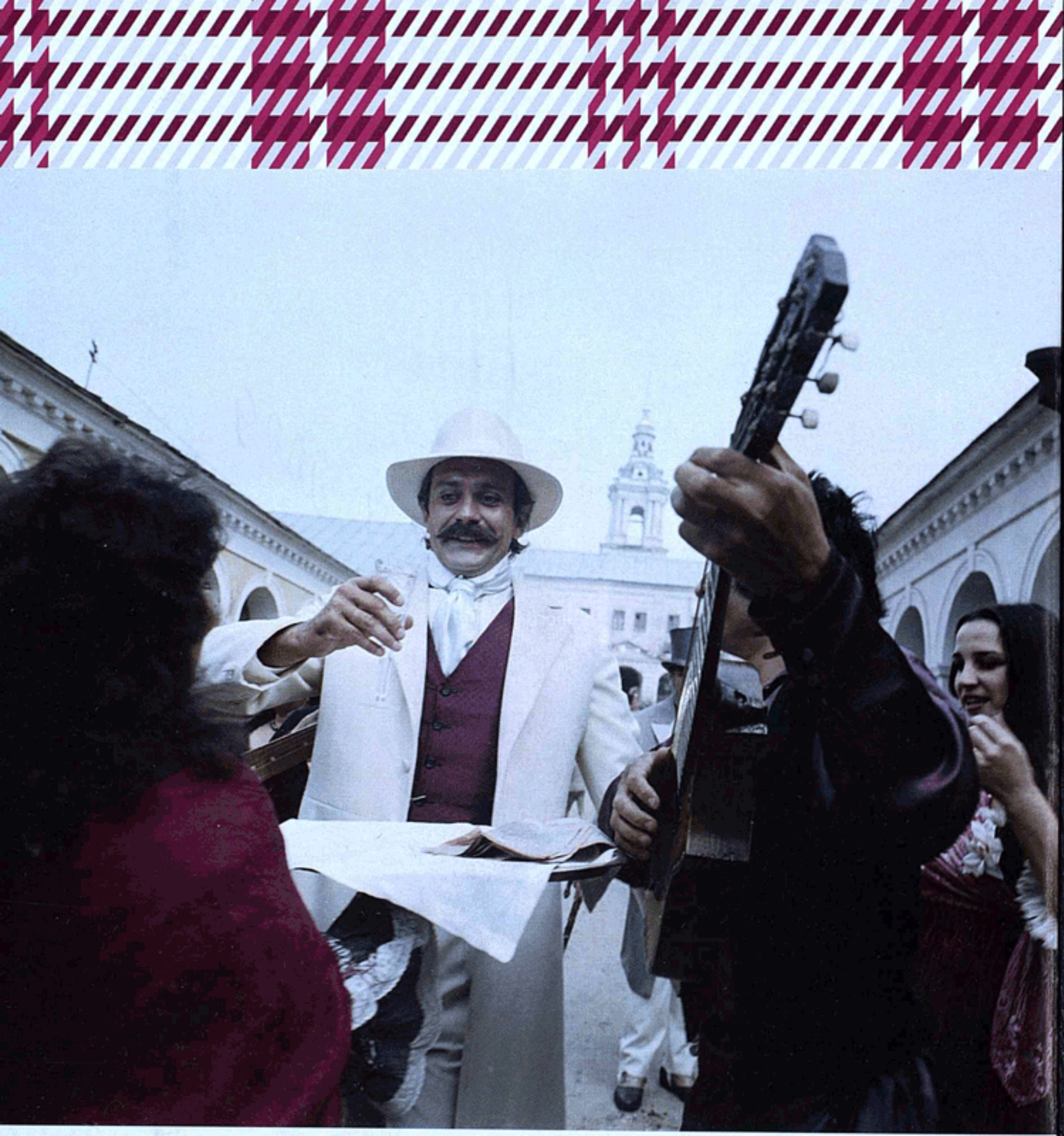
ИСКУССТВО КИНО

0 0 8



Золотая коллекция
отечественных кинофильмов

ДОМАШНИЙ

Кино на «Домашнем»
ежедневно в 23.30

ЛУЧШИЕ МАТЕРИАЛЫ 2007 ГОДА

Зара Абдуллаева
Работа режиссера над собой
Рецензия на фильм Франсуа Озона «Ангел»

Андрей Буров
Кинобиография Хамфри Богарта
Аналитическое исследование творчества выдающегося актера

Леонид Десятников
Шум времени и работа часовщика
Интервью Ирины Любарской с известным композитором о состоянии современной культуры

Даниил Дондурей — Дмитрий Орешкин — Денис Драгунский
Почему забыли о Большом терроре?
Разговор о памяти трагических событий 1937 года

Олег Зинцов
Тела и границы
Эссе о состоянии современного европейского театра

Элла Корсунская
Рассказы
Цикл коротких рассказов

Инна Кушнарева
Цзя Чжанкэ: на сцене повседневности
Аналитическая статья о творчестве китайского кинорежиссера

Александра Машукова
Случай Михалковой
Портрет российской актрисы

Григорий Померанц
Могила неизвестного зэка
Палачи и жертвы сталинских репрессий

Марина Разбежкина
Горизонтали маленького мира
Лекция о драматургии документального кино

Сергей Соловьев
Гося-сан
Воспоминания о Георгии Рерберге

Сергей Цыркун
Код Гайдара: автопортрет в багровых тонах
Литературное эссе о творчестве Аркадия Гайдара

Лидеры были определены тайным редакционным голосованием.
Список лауреатов публикуется в алфавитном порядке.
Для достижения максимально объективного результата материалы штатных сотрудников «ИК» в номинации не участвовали.

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (495) 151-6751. Факс (495) 151-0272. E-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑**«МЫЛЬНЫЕ» САГИ И «ЧИСТОЕ» КИНО ОППОЗИЦИЯ «СЕРИАЛ — ФИЛЬМ» СЕГОДНЯ УЖЕ НЕ РАБОТАЕТ. ДЕЙСТВУЕТ ДРУГАЯ: «ИСТОРИЯ — АТТРАКЦИОН»** *НАТАЛЬЯ ВЕНЖЕР* **ТАЛАНТЛИВЫЙ ШЕФ-ПОВАР НУЖЕН В ХОРОШЕМ РЕСТОРАНЕ, А НЕ В «ФАСТ-ФУДЕ». ДРАМА В ТОМ, ЧТО ОДНИ И ТЕ ЖЕ ПРОФЕССИОНАЛЫ И В КИНО, И В СЕРИАЛАХ РАБОТАЮТ** *АЛЕКСАНДР АТАНЕСЯН* ❑**СТАРЕНИЕ ЖАНРА «СТАРИКАМ ЗДЕСЬ НЕ МЕСТО» — ФИЛЬМ НЕ ТОЛЬКО О БЕСПРЕДЕЛЬНОМ НАСИЛИИ, НО О КОНЦЕ ИСТОРИИ НАСИЛИЯ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑**«ЛИКВИДАЦИЯ»: ВОЛШЕБНАЯ СИЛА ИСКУССТВА НЕТ ПРАВДЫ ИСТОРИЧЕСКИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ, А ПРАВДА ПЕРЕЖИВАНИЯ ВЫМЫШЛЕННЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ ЕСТЬ** *ЮРИЙ БОГОМОЛОВ* ❑**ROAД-МУВИ: МЫСЛЬ ОБ АВТОПРОБЕГЕ ПО РОДИНЕ ДОРОГА — БЕДА, А ЕХАТЬ, В СУЩНОСТИ, НЕКУДА** *ОЛЕГ ЗИНЦОВ* ❑**ИНТОНАЦИЯ — СОУЧАСТИЕ ЦЕНУ ДЕТАЛЯМ МАКОВЕЦКИЙ ЗНАЛ ВСЕГДА, НО ИМЕННО ПОСЛЕДНИХ ЕГО ГЕРОЕВ ХОЧЕТСЯ РАЗГЛЯДЫВАТЬ, НЕ УПУСКАЯ МЕЛОЧЕЙ** *АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА* ❑**АНГЛИЧАНИН ИЗ ЛОС-АНДЖЕЛЕСА АМЕРИКАНЦЫ ПИТАЮТ БЕСКОНЕЧНОЕ УВАЖЕНИЕ К ВАШЕМУ КИНЕМАТОГРАФУ** *МАЙКЛ ЙОРК* ❑**КОПИЯ ИЛИ ОРИГИНАЛ? БОДРИЙЯР НАПОМИНАЕТ ДОКТОРА МАБУЗЕ ИЗ ФИЛЬМОВ ФРИЦА ЛАНГА** *ЖАН-БАТИСТ ТОРЕ* ❑**«ОЧАРОВАНИЕ ЗЛА»: ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ КИНЕМАТОГРАФ, КАК И ФУТБОЛ, — ЭТО НЕ РУССКАЯ ИГРА** *МИХАИЛ КОЗАКОВ* ❑**АНДРЕЙ И БРАТЬЯ ХОДЯТ СЛУХИ: СТРУГАЦКИЕ ИЗЛУПЦЕВАЛИ ТАРКОВСКОГО ЗА ИЗДЕВАТЕЛЬСТВО НАД СВОИМ ТВОРЧЕСТВОМ** *БОРИС СТРУГАЦКИЙ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №2/08

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Сериалы против кино

«Круглый стол «ИК»

РЕПЕРТУАР

25

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Меланхолия

«Старикам здесь не место», режиссеры Этан Коэн, Джоэл Коэн

29

КЕВИН КЕНФИЛД

Большое настоящее

Портрет Хавьера Бардема

33

НИНА ЦЫРКУН

Искусственный газон

«Искупление», режиссер Джо Райт

36

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Поговорим за «Ликвидацию»

«Ликвидация», режиссер Сергей Урсуляк

43

АННА СЛАПИНЯ

Глазами подростка

«Муха», режиссер Владимир Котт

КОММЕНТАРИИ

47

Олег Зинцов

Дорога

50

СЕМЕН ЭКШТУТ

Одиночество власти

И М Е Н А

57

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Роман с собой и роман с миром

Портрет Сергея Маковецкого

62

МАЙКЛ ЙОРК:

«Хороший артист — это вор»

Интервью ведет Мумин Шакиров

Р А З Б О Р Ы

71

ЖАН-БАТИСТ ТОРЕ

70-е: перезагрузка

Бодрийяр и кинематограф

85

МАРИНА ДРОЗДОВА

Наши намеки вполне прозрачны

Анапа-2007: короткометражные фильмы в программе «Киношока»

О П Ы Т

91

МИХАИЛ КОЗАКОВ:

«Я, может быть, и в меньшинстве»

Интервью ведет Олексий-Нестор Науменко

П У Б Л И К А Ц И И

105

АНТ СКАЛАНДИС

Машина желаний

Стругацкие и Тарковский

Ч Т Е Н И Е

129

АРКАДИЙ СТРУГАЦКИЙ, БОРИС СТРУГАЦКИЙ

Ведьма

Сценарий

147

ЕЛЕНА ГРЕМИНА

Однажды поздним вечером

Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Принцесса цирка»

Сериалы против кино

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» «ИК»

Даниил Дондурей. Тема нашей дискуссии сформулирована несколько эпатажно: «Погубят ли телевизионные фильмы российскую киноиндустрию?» Она слишком серьезна, чтобы иронизировать. Вы знаете, что сейчас Россия находится на одном из первых мест в мире по количеству показов игровой телепродукции — до 60 сеансов в сутки на метровых каналах и федеральных сетях, включая редкие зарубежные сериалы и повторы. Ничего подобного в открытом доступе нет ни в одной стране мира. Какое-то национальное сумасшествие, от которого устали сами каналы, производители, телекритики и все те, кто размышляет на эту тему. Но в отличие от кинематографа, который за редким исключением в последние пятнадцать лет не может возмещать затраты, здесь с бизнесом все в порядке. Вот мы недавно с Сергеем Члиянцем подсчитали — Владилен Арсеньев меня поправит, если мы ошиблись: в нашей стране телевизионной продукции сейчас снимается примерно на 400 миллионов долларов в год.

Владилен Арсеньев. Да, это так. Может быть, даже чуть больше.

Д.Дондурей. А кинопроизводство в 2007 году, я имею в виду те деньги, которые вместе тратят рынок и Федеральное агентство по культуре и кинематографии, — порядка 200 миллионов долларов. Как видите, соотношение один к двум. При том, что для телевизора прибыль возникает уже со второго показа.

В.Арсеньев. Да, сериалы обычно сразу же окупают себя, особенно когда производятся самими каналами...

Д.Дондурей. ...или под их присмотром, что тоже очень важно. В отличие от этого, киноиндустрия в нашей стране окупается не больше, чем в семи-восьми проектах из восьмидесяти.

В.Арсеньев. Я бы уточнил. Дело в том, что когда канал сам финансирует сериал, он окупает собственные затраты немедленно. А вот когда вы производите для канала, то можете окупиться со второго показа.

Д.Дондурей. Вот видите, я оцениваю ситуацию аккуратно, нежно, стремлюсь не запугать вас сопоставлением кино- и телепроизводств. Еще один важный момент: все-таки у сериалов несравненно бóльшая аудитория, которая формируется одномоментно. Мы знаем, что телевидение у нас смотрят по меньшей мере сто двадцать пять миллионов человек один или несколько раз в неделю. И подавляющее большинство из них ежевечерне переваривают сериалы. Десятки миллионов — это ведь совершенно другой порядок цифр, чем в кино. Следующее обстоятельство, на которое следует обратить внимание, — игровое производство, предназначенное для кинотеатров и сериальное — для любимого и ненавистного «ящика», у нас сегодня в стране, в сущности, общий процесс. В большинстве случаев в нем участвуют одни и те же продюсеры, сценаристы, актеры, режиссеры, одни и те же фабрики, услуги, гонорары... Главное, это почти одни и те же компании, заказчики, службы по продвижению. И если по от-

«Улицы разбитых фонарей»

ношению к сериалам изъять только две институции — я имею в виду Федеральное агентство по культуре и кинематографии как инвестора и международные фестивали как промоутеров, то мы обнаружим практически один и тот же род деятельности. По сути, это единая индустрия.

Кардинальное отличие здесь совсем другое: у кинофильма и телесериала совершенно разные зрители, принадлежащие к разным социальным, ценностным, возрастным, даже имущественным стратам. Чуть ли не к разным народам. Я уверен, что фильмы, получающие призы на фестивалях, смотрит одна российская нация, а те люди, которые отдаются сериалам, особенно высокорейтинговым, из мира прайм-тайма, — живут в совсем другой стране. Том Бирченоу, работающий для Variety, недавно дал забавный совет, как говорится, «глядя из Лондона» (хотя он живет в Москве). Так вот, он сказал: «Мне кажется, большой успех был бы у русских фильмов, если бы они снимались на французском языке. Вот тогда их бы охотно покупали в Европе, потому что фильмы, снятые на русском, представляют те реалии, которые интересны лишь вашим авторам, а вот при переводе родных проектов с французского языка они становились бы куда адекватнее, да к тому же это было бы выгоднее».

И последнее, на что я позволю себе обратить внимание, — это сюжеты как фильмов, так и сериалов. Вы прекрасно понимаете, что среди основных тем, которые должны были бы в нашей стране серьезно обсуждаться, есть и такая: невероятные травмы, связанные с переходом от социализма к рыночным отношениям. Общенациональное освоение всех этих травм — экономических, психологических, моральных, смысловых — было бы чрезвычайно важно делать с помощью как кино, так и телевидения. Но кино в России на эти темы совсем не снимается, может быть, за исключением «Груза 200». Или вот: что такое «новое сознание»? Как приспосабливаются нынешние реалии к давно сформированным представлениям о них? Таких сюжетов тоже нет. Как нет и объяснения отношений людей к государственным институциям, к партнерам по бизнесу. Друг к другу. Вы знаете о взаимном недоверии, которое буквально заполнило все сферы нашей жизни. Ментов на экране становится все больше, а доверия к службам правопорядка — все меньше (по всем социологическим исследованиям — меньше десяти процентов). Это признает и само правительство. Отношение к новой жизни, частной собственности, к плутовской экономике, к будущему — российский кинематограф все эти темы почти не затрагивает. «Мыльные» саги снимаются про женский взгляд на любовь, про неблагородных мужчин, трудности сохранения семьи, межпоколенческие драмы. То же самое и в кино.

Проблематика произведений, созданных для кинотеатров, — это одна версия российской жизни, а сериалов — совсем другая. Это касается и проб-

лем истории. Есть одно название сериала, которое, как мне кажется, очень точно представляет огромный пласт телесюжетов и весь мир жизни, с этим связанный, — «Ментовские войны». В мае 2006 года было проведено интересное исследование: социологи в течение недели смотрели сериалы и описывали их героев. Из шестидесяти семи главных героев пятьдесят один человек по роду занятий — это бандиты, милиционеры, представители обслуживающих их профессий — судьи, адвокаты, а также жертвы и заказчики. И еще, конечно же, постоянное помещение героев в «зону». В центре — тюрьма, ее психология, понятия, сленг. Добавьте к этому «Сталин. Live», сюжеты из шоу-бизнеса и гигантские, на десятки, а то и на сотни серий семейные саги.

Я хочу еще раз подчеркнуть: мир игрового кино и мир сериалов очень связаны — экономически, сюжетно, структурно. Строятся новые студии, приходят инвесторы. Это для кого? Какие перспективы за этим стоят? Константин Львович Эрнст многократно говорил: «Мы стоим у черты по объемам производства сериального продукта». Но никаких сдвигов тут не происходит. Весь прайм-тайм заполнен такой продукцией, за исключением некоторых специальных ледовых и цирковых шоу.

Как все эти очень серьезные процессы будут происходить в ближайшие годы, как они будут влиять на киноиндустрию, которая сама не может разобраться в том, где так называемый «мейнстрим», где авторское кино, а где блокбастеры или качественное «мыло».

Лев Карахан. Даниил Борисович задал такой масштаб дискуссии, что с ним даже соотнестись страшно. Я попробую ограничиться только той проблематикой, которая заложена в самом названии сегодняшнего обсуждения: «сериалы против кино». Это драматическое противопоставление, как мне кажется, чрезвычайно киногенично. Представьте: жуткий монстр — сериал, вскормленный эстетической неразборчивостью массовой аудитории, протягивает свои отвратительные щупальца к нежному и беззащитному высокохудожественному детенышу, которым является кино.

Сериалы действительно изрядно демонизированы в общественном сознании, и это не выдумка журнала «Искусство кино». Единственное средство, которое способно в данном случае отрезвить и избавить нас от очередной «охоты на ведьм», — рационализация того, что реально происходит. И прежде всего я задаю себе вопрос: а что, собственно, инкриминирует сериалам кино, которое сегодня так унижено и оскорблено ими?

Первое, что вспоминается, — «говорящие головы», то есть сериальные крупные планы. Все телепродюсеры борются за то, чтобы режиссеры, особен-

«Идиот»

но молодые, которые почему-то очень не любят крупные планы, снимали их как можно больше. Чтобы было чем перебиться (а иногда и закрыться), чтобы на экране хоть что-то было ясно и четко видно. Естественно, «говорящие головы» в известном количестве нарушают динамику действия, но зато концентрируют зрительское внимание на телеэкране, который в любом случае меньше киноэкрана, и формируют специфическую эстетику сериального повествования.

Второй момент. В профессиональном тележаргоне существует такое выражение — «голимое видео». Оно уничижительно определяет все то, что связано с условным сериальным изображением: недостоверными декорациями, плоской видеокартинкой и т.п. Продвинутые продюсеры активно борются с этой кинематографической второсортностью. Видео обрабатывается под кино, что позволяет снять своего рода притертость первого и второго планов, создать некое ощущение зыбкости и движения воздуха внутри кадра. А у кого побольше денег, те просто снимают сериалы на пленку как «длинное кино». Но остается ли при этом сериал сериалом и влияют ли все эти дорогостоящие ухищрения на рейтинг, признание массовой аудитории? Вопросы — не риторические.

Наконец, последнее. Может быть, самое главное — мексиканские, они же аргентинские, они же бразильские и все остальные сериальные страсти. Когда-то давно, еще до наступления эпохи сериалов, Виктор Демин в книге «Фильм без интриги» выделил своего рода первоэлемент, который, насколько я помню, назвал ОДС — «остро драматическое событие». Так вот без этого ОДС невозможно себе представить настоящий сериал. Часто сериалы прибегают к искусственной драматизации и в конце концов профанируют ОДС. Но в рамках сериальной специфики именно правильно дозированные ОДС создают ожидаемую зрителем сериала иллюзию бесконечной событийной активности.

Я обозначил лишь несколько пунктов из списка обвинений, которые кино предъявляет сериалам. Но разве не очевидно, что страшные преступления против кинематографа связаны прежде всего с сериальной спецификой, которая во многом противоположна кинематографической?

Возьмем, к примеру, такое характерное для кино свойство, как динамика. Кино динамично даже в способе его потребления. Для того чтобы увидеть фильм, вы выходите из дому, направляетесь в какое-то особое место под названием «кинотеатр». Вы рассчитываете на неожиданность, на непредсказуемость, на то, что вам будет предложено нечто совершенно необыкновенное и произойдет какое-то открытие. Сериал, наоборот, — это статика. Человек приходит домой, надевает тапочки и ждет от сериала привычного, знакомого, хочет погрузиться в событийную вату и как идеальный вариант — заснуть.

Мы все знаем про термин «интерактивность». Недавно приезжавший в Москву с лекциями знаменитый культуролог Славой Жижек порадовал аудиторию альтернативным термином — *«интерпассивность»*. Как самый выразительный пример интерпассивности Жижек предложил знаменитый закадровый смех в ситкомах. Вам ничего не надо делать, за вас даже смеются. И это действительно доводит пассивность, замирание у телеэкрана до логического предела. Но разве нет и в этой интерпассивности специфического естества? Я не согласен с Даниилом Борисовичем, который полагает, что существует какая-то принципиальная эстетическая разница между агрессивными сериалами типа «Зоны» и невинным, умиротворяющим сериальным зрелищем вроде уже четвертый сезон идущего на радость домохозяйкам «Всегда говори «всегда»? Эстетическая природа одна и та же. Какой бы провокационной и жесткой ни казалась тематика сериала, подчиняясь его внутренним законам, мы погружаемся в статику. Эстетика поглощает тематику — любую. И «Парни из стали» — по сути такое же заторможенное время, как и «Исцеление любовью».

И не надо сравнивать современные сериалы с телекино 70—80-х годов, побивая «Кармелиту» телефильмами «Семнадцать мгновений весны» или «Место встречи изменить нельзя». Они в гораздо большей степени были «длинным кино», чем сериалами. Я не говорю о художественном качестве — только о принципах подхода к сериальной продукции и осознания ее особых

задач. Кстати, задач, предельно актуализированных сегодня необходимостью обеспечивать бесперебойную работу механизма психологической компенсации: стресс — антистресс. И как бы хорошо я лично ни относился к сериалу «Доктор Живаго», я не могу не признать, что «в телевизоре» он в гораздо меньшей степени у себя дома, чем, скажем, сериал «Билет в гарем» или «Сонька — Золотая ручка».

И опять я вынужден поспорить, уже более основательно, с Даниилом Борисовичем. Недавно он произнес замечательную речь на Президентском совете по культуре (она опубликована в «Новой газете»). Многое в ней для меня бесспорно, но есть и тезисы, вызывающие возражение, особенно в контексте нашей сегодняшней дискуссии о сериалах, которые своей низкопробностью вроде как способны отравить благородную кровь кинематографа. А по-моему, совсем наоборот. Угроза нависает как раз над низовой сериальной культурой — особенно, когда мы начинаем ее обличать с кинематографических высот. И хуже того, когда, как Даниил Борисович в своем выступлении на Совете, начинаем бороться с «понижающей селекцией» — то есть с низовой культурой вообще.

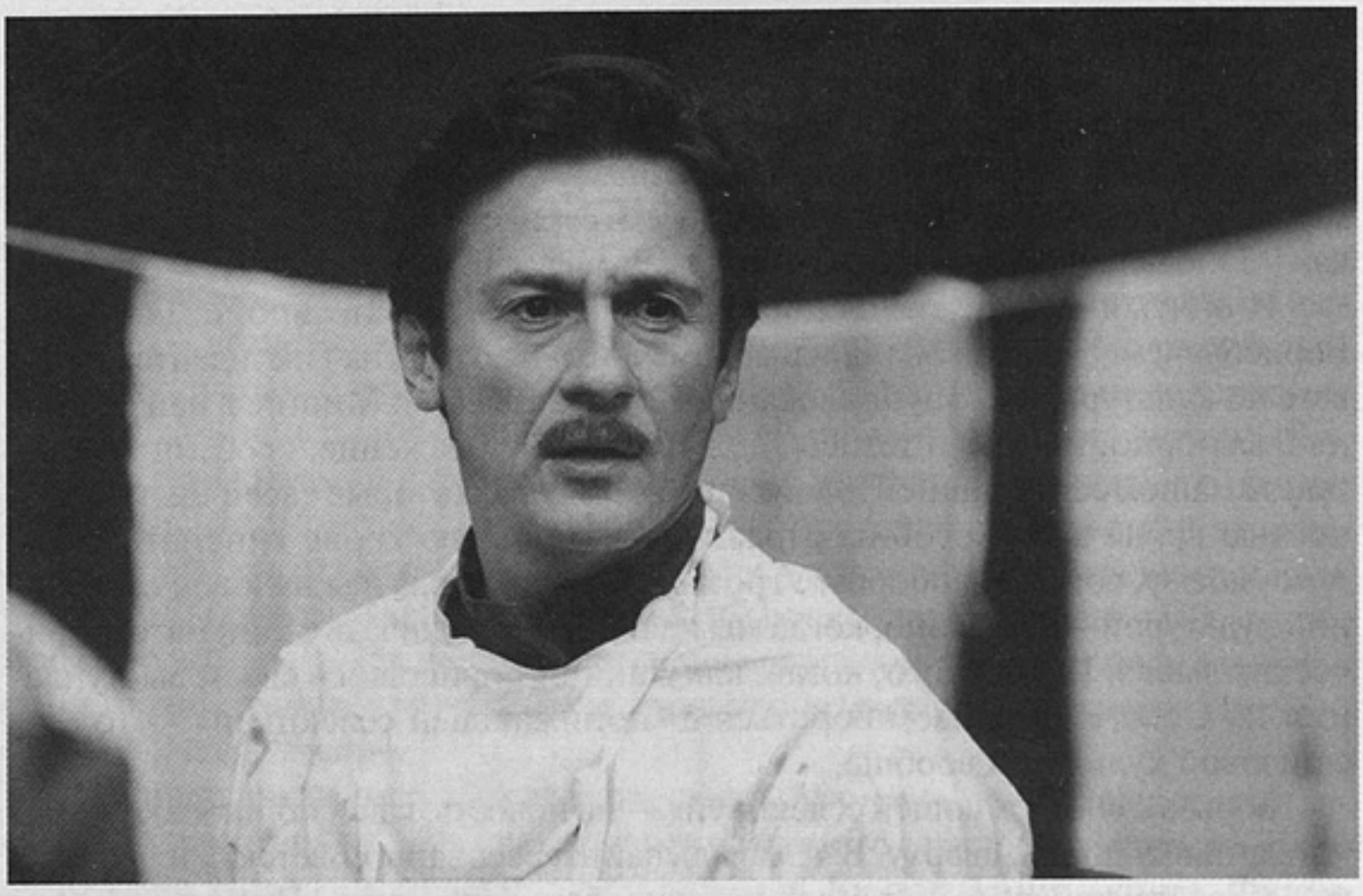
Борьба с «понижающей селекцией» — не новость, как и попытки конструирования культуры сверху. В чем были заинтересованы советская идеология и соответствующая ей система конструирования культуры? Прежде всего эта идеология пыталась избавиться от низовых культурных пластов, которые наиболее основательно связаны с массовым сознанием и подсознанием и в этом смысле наиболее свободны. Труднее всего управлять именно низовой культурой. А вот высокой, авторской, как ни странно, гораздо легче.

В своей речи Даниил Борисович говорит: «Необходимо восстановить советскую систему художественного воспитания, доказавшую свое преимущество перед другими странами». Действительно, многие средства были хороши: библиотеки и все то, что касалось инструментария просветительской деятельности. Но на какую цель эти средства работали? На одну-единственную: на управление сознанием народа, которое и осуществлялось именно с помощью высокой индивидуализированной культуры — она, при всех своих протестных наклонностях, наиболее подвержена властному нажиму.

Ведь мы вроде бы хорошо знаем, что низовая культура — не синоним бескультурья. У нее есть свой потенциал совершенствования и развития. Но для того, чтобы этот потенциал проявить, не надо «окультуривать» низовую культуру. Она сама дает качественный рост с повышением благосостояния массового потребителя, а вместе с тем и его требовательности к продуктам культуры. Вот характерный пример. Низкопробные киноподелки, которые вполне годились для невзыскательных посетителей ночных сеансов в Америке 40—50-х годов, сегодня возможны лишь как стилизация, осуществленная Тарантино и Родригесом в их ностальгическом проекте «Грайндхаус». Реальная низовая кинокультура уже несопоставима по качеству с ночными кинопрограммами для бедных полувековой давности.

Если же мы и сегодня, как в советские времена, под разными, подчас даже благовидными предлогами будем угнетать низовую культуру высокой, получим очередную *культуру без дна*. Она, кстати, с трудом поддается наследованию, ибо высокое словно проваливается в бездонную культурную пропасть и на поверхности остаются только образцы бескультурья — такие, скажем, как советский новояз, к моему удивлению, являющийся сегодня едва ли не главной лексической опорой в экзаменационных ответах многих постсоветских студентов, которые я, по долгу службы, иногда слышу. Может быть, неумеренная борьба с «понижающей селекцией» как раз и приводит к провалам в поступательном культурном движении?

Мне кажется, что, обличая сейчас популярные сериалы, оберегая кино от их дурного влияния, мы можем нанести ущерб культуре, сделать ее неполноценной. Мало того. Мы воспрепятствуем естественному накоплению профессионального режиссерского опыта, ведь это накопление немыслимо без возможности разнообразного постановочного тренинга именно в условиях жест-



«Доктор Живаго»

кого жанрового формата, на котором базируется сериальная культура. У нас молодые режиссеры очень часто объявляют себя «авторами» еще до того, как становятся профессионалами. Вписаться в «формат (не вижу, кстати, в этом термине ничего такого уж оскорбительного для эстетики) и сделать элементарно грамотную сериальную работу многим дебютантам «западло». Они сразу требуют пленку, стедикам, весь возможный свет, кран, вертолет и т.п. При этом не умеют развести простейшую мизансцену и не знают, как заставить двух актеров сотрудничать друг с другом в кадре, не говорю уже про работу со сложной массовкой. В Америке почему-то профессионалом быть не стыдно. А у нас обязательно надо называться «автором» — иначе жизнь не удалась.

В 80-е, к примеру, руководствуясь этими установками, мы, критики, дружно выпихнули из кинематографа режиссера, который как раз пытался стать профессионалом, — Самвела Гаспарова. Он снял одиозный в те годы, но не лишенный ремесленной хватки истерн «Шестой». А зачем выпихнули? Неизвестно. Не говорю уже про одного из величайших, как теперь выясняется, русских комедиографов Леонида Гайдая, которому тоже постоянно инкриминировали дефицит авторского начала. И Гайдай, что называется, поддавшись на провокацию, стал заниматься экранизациями классики — пытался стать режиссером более «авторским». Но не на этом ли пути мы в конце концов и потеряли Гайдая как выдающегося профессионала комедии?

Что, если культура, достаточно настойчиво предлагая нам определенные эстетические модели, сама лучше знает, зачем это делает? И стоит ли в культуре так уж бескомпромиссно бороться с естественным положением вещей? С сериалами, в частности, стравливая их с кино для дискуссионной потехи? Опять ведь создадим очередную культуру без дна.

Д.Дондурей. Спасибо. Особенно я благодарен за термин «культура без дна». Думаю, мы еще с ним поработаем.

В.Арсеньев. Я вообще-то занимался всеми видами кинематографа. И анимацией — мы делали «Приключения в Изумрудном городе», — и документальным, и игровым кино. «Путина» Валерия Огородникова — тоже наш фильм. Я делал и много сериалов — «Каменская», «Дальнобойщики», «Пятый ангел», «Дронго, «Неотложка»... Где-то я сам был сценаристом, в частности, на проекте «Билет в гарем». Вообще-то я вышел из журналистов, поэтому какое-то понимание потребностей зрителей имел, но потом стал заниматься практикой. Для продюсеров характерна всеядность, им все интересно в кино. И «мыльную оперу» первую я начинал — «Салон красоты» с Ольгой Кабо. И ситкомы — «Дела семейные» и «Клубничка». Но сейчас этим не занимаюсь, потому что мне это просто неинтересно. Может быть, такая всеядность возникает из-за того,

что люди иногородние всегда достаточно активны, вот Сергей Члиянц, например, из Одессы, а мы с Александром Атанесяном из Тбилиси. Мы — те люди, которые могут чувствовать, что нужно сегодня зрителям. Никакой тут Америки не откроем, да и, собственно говоря, Лев Карахан это подчеркнул: сериал — это, в первую очередь, сюжет, линейное произведение, которое может быть лишь похоже на кино, использует все его элементы — актеров, глубину, чтобы там хотя бы появился второй, третий планы. Камер больше используют, чтобы как-то приблизиться к кинокартинке. Но это все-таки сюжетное произведение, которое должно зрителя вести к экрану телевизора из вечера в вечер.

Большое кино — это совсем другое дело. Оно способно жизнь изменить радикальным образом, изменить само мировоззрение. Способность воздействовать на человека — вообще задача большого кино как искусства. Сериалы так тонко не разрабатываются. В огромных «мыльных операх» на стодвести серий надо снимать по серии за два дня. Поэтому сейчас и происходит определенная девальвация. Тогда мы еще к этому только подходили. И режиссеру я мог сказать: «Ты не можешь делать «мыльную оперу», потому что десять дней снимаешь одну серию и деньги тратишь совершенно зря».

Абсолютно другой инструмент в большом кино. Тут другие приемы необходимы для того, чтобы донести свою мысль. У нас примерно сто фильмов делается. Когда их смотришь подряд, то понимаешь, что в российском кино кризис существует и в сценарной сфере, и во многих других. Приведу пример: когда Погребняк — знаменитый футболист «Зенита» — после проигранного матча крикнул простые, совершенно «невинные» русские матерные слова, его заставили заплатить штраф сто тысяч долларов и пропустить четыре игры. Наши же талантливые режиссеры — Борис Хлебников или Кирилл Серебренников, к судьбе которого я имею прямое отношение, потому что он со мной начинал снимать сериал «Ростов-папа», могут запросто дать в фильме (например, в «Изображая жертву») пятнадцать минут мата, без которого, на мой взгляд, можно было спокойно обойтись. Молодые талантливые люди полагают, что им недостает средств выразительности, и пытаются таким вот нехитрым способом ввинтить в свою работу не только энергию, но и, как им кажется, свидетельство достоверности.

«Мастер и Маргарита»

Может быть, нашим сериалам и кино просто не хватает денег? Чем больше денег в проекте, тем больше выразительных средств, больше возможностей влиять на зрителя, хотя надо признать, что в настоящее время телевидение количеством снимаемых сериалов буквально нас всех убивает. Такой вот получился дуализм. Авторское кино, независимо от того, сюжетное ли оно, гламурное, аттракционное — любое — требует героя, хорошего сюжета и запоминающихся поступков. Этого требует зритель, и не только российский. Хотя наш народ, конечно, очень сентиментальный, доверчивый, ранимый, что позволяет авторам спрямлять разного рода углы, жесткие, не очень удобные коллизии и каким-то образом микшировать авторскую и профессиональную неумелость.

Кино тогда становится любимым, когда оно снимается так, как будто авторы не знают, работают они для телевидения или для кинотеатра. И уж совсем отдельная история — «мыльные оперы». Когда начинают, подводя итоги года, строить разного рода номинации, я буквально кричу: «Не включайте туда «Бедную Настю» или «Исцеление любовью». Ну сами посудите, как можно сравнивать «Доктора Живаго» и «Бедную Настю»? Это абсолютно разные типы продукции. Одни предназначены для женщин, которые бесконечно говорят друг с другом по телефону, другие напоминают кинороманы, а третьи — настоящие фильмы. Вот я с Владимиром Фокиным, автором «ТАСС уполномочен заявить», делал сериал «Пятый ангел». И мне, признаюсь, где-то в глубине души было неловко, что он всем этим занимается. Он хороший режиссер и замечательный фильм сделал. Но какое-то было у меня чувство неловкости, когда мы вместе работали.

Мне очень многие сериалы не нравятся. Не могу сказать, что и мои работы хороши, даже то, что уже было показано в этом году, — «Снежный барс», «Билет в гарем», «Бухта пропавших дайверов», «Желтый дракон», и я прекрасно понимаю, что, как и в случае с Кириллом Серебренниковым, «Желтый дракон» — авторское кино, и персонажи, и сюжеты загадочные — хорошо воспринимается только в формате двух-трех часов экранного времени. Что делать такому продукту, к примеру, с аудиторией канала «Россия», которую в основном составляют женщины 55 лет и старше. Я, конечно, могу запретить себе думать об этом, но... Открываешь программу телевидения: Первый канал, «Россия», НТВ — сначала идут оптимистические утренние проекты, а потом подряд: «Исцеление любовью», «Любовь тебя убила», «Любовь в шестнадцать лет», «Любовь в тридцать пять лет», «...в тридцать шесть» и наконец «Любовь специально для зрителей канала «Россия»... Это, конечно, шутка, но, в любом случае, для меня это — грустная картина.

Психологические принципы программ «Время», «Вести» или «Дежурная часть» все чаще используются и при производстве сериалов. И чтобы один проект отличался от другого, его авторам нужно опуститься «на дно», ниже, чем это сделали другие. А вот у «мыльных опер», на мой взгляд, в скором времени будет еще более сложная жизнь. Ведь их потребители теперь просто не могут запоминать все сюжеты. Человек говорит: «Идет двести восемнадцатая серия, а я не помню, что было в сто семьдесят девятой!» Так что, наверное, какие-то очень серьезные изменения будут происходить и с сериалами, и с «мыльными операми».

Я вижу много программ французского, итальянского и немецкого телевидения, все, что доступно. Наше ТВ в некоторых аспектах даже лучше, несмотря на такое изнасилование зрителя отечественными сериалами. Оно все равно интереснее. Конечно, сериалы — всюду низкий жанр, от него ничего особенного требовать не нужно. И надо радоваться, когда появляются работы, более или менее похожие на кино, даже если к ним можно предъявить разного рода претензии. Мне, например, не нравится «Идиот» Владимира Бортко, а Олег Добродеев его любит. Но мы живем в обществе, в котором свои вкусы не надо всем остальным навязывать, поэтому если есть возможность что-то делать в игровом кино, где ты чувствуешь себя в более благородной ситуации, — ну вот и радуйся, вот и хорошо. В то же время, конечно, хочется, чтобы не стыд-

но было за сериалы, хотя все равно для каналов единственным критерием остается рейтинг.

Александр Атанесян. Я всегда соглашаюсь участвовать в «круглых столах» «Искусства кино», потому что понимаю, что вопросы, которые здесь поднимаются, чрезвычайно важны. Проблемы формулируются достаточно четко. Сегодня же мне кажется, что уважаемый журнал несколько запутался. Потому что при сопоставлении телевизионного сериала и кинофильма работают разные критерии. Если мы будем говорить об индустриальном аспекте, то тут и обсуждать нечего: сериал полезен. Многие учатся ремеслу именно на сериалах, там растут новые операторы, дебютируют новые режиссеры, появляются неизвестные актеры. При нынешнем количестве этой продукции всех можно занимать. А вот что касается культурного пространства — тут ничего общего у сериалов и большого кино нет. Только сходные инструменты — камера, актер, режиссер. Нет даже общего носителя — сериал выходит на домашнем экране, а кино рассчитано на экран театральный. Скажу больше: даже зрителя нет общего. Кто смотрит сериал, тот не ходит в кинотеатр, а тот, кто ходит, — не смотрит сериалы. Так что это абсолютно разные вещи, и сопоставлять их в культурном пространстве — большое заблуждение, да и зрителю по большому счету вообще наплевать на то, что мы здесь обсуждаем сегодня. Вот Лев Карахан все время говорил: «Мы боремся с сериалом». А кто это борется? Звучат оценки: «Сериал — плохой, ужасный, вкус авторов низкий». Ничего подобного. У человечества есть всего две настоящие радости — счастье и развлечение, иногда он их, конечно, путает. Вот сериал и есть такая путаница.

Чем руководствуется свободный рынок? Той самой чудовищной цифрой, которая называется «рейтинг». Тем, сколько стоит минута рекламного времени. Если есть рейтинг, будет и возврат затраченных средств — мы сами этого хотели, сами и получили. И нечего тут выступать. Хотя должен сказать, что ничего плохого в сериалах «В круге первом» или «Империя под ударом» я не вижу. Замечательные продукты, которые выходят в формате телевизионного показа. Еще одна цифра прошлого года: в производстве сто восемьдесят фильмов. Вы можете назвать из них сто семьдесят хороших? Часто это трэш, абсолютный мусор, который тем не менее выходит на телеэкраны. Плохо сделанные, плохо придуманные, плохо профинансированные, с огромным количеством украденных денег. Дай бог, чтобы у нас было десять хороших фильмов из ста. Если вы проведете такую же параллель с сериалами, увидите, что там то же самое — 7—10 процентов качественных работ. Физически производить больше и невозможно.

На прошлом «круглом столе» «Искусства кино» Даниил Борисович привел одну цифру, которая повергла меня, надо признаться, в шок, вызвала желание вообще отказаться от работы в кинематографе. Он сказал, что по результатам анализа всех мировых светил социологии всего 3 процента людей в мире воспринимают искусство. И вы хотите сегодня превратить оставшиеся 97 процентов в потребителей сложных произведений? Но поскольку телевизор имеет самый легкий доступ к людям, а они по природе своей не воспринимают искусство, то зачем заниматься этим вообще? Зачем биться за качество сериалов? Дайте этим 97 процентам только то, что они хотят. Или вы хотите большевистским методом заставить их смотреть «непреходящие ценности»?

Д.Дондурей. Они сначала захотят, а затем уже и будут обожать то, что вы им предлагаете.

А.Атанесян. Они захотят смотреть то, что им нравится. И рейтинг — это количество кнопок, нажатых в момент показа, не более и не менее. А вот желание нажать эту кнопку у человека возникает от того, нравится ему такого рода продукт или не нравится. Понятно, что с этим что-то надо делать: повышать, грубо говоря, культурный уровень нашего народа. Так, чтоб это было декларировано лидерами страны, как во времена Политбюро. А чего нам этим заниматься? Почему ответственность государства вы перекладываете на продюсеров?

Д.Дондурей. А кто должен этим заниматься?

«Сонька — Золотая ручка»

А. Атанесян. Государство: Кремль, правительство, Госкино, Гостелерадио, Министерство информации, парламент — все.

Д.Дондурей. У них что, есть какие-то свои — другие — режиссеры и продюсеры?

А.Атанесян. У них есть огромные деньги, чтобы сделать соответствующий заказ. Федеральное агентство, к примеру, участвует в 80 процентах производимых в стране фильмов. И что? Жюри, которое выдает деньги на картины, оно безупречно? Необъяснимый выбор — в большинстве случаев. Поэтому, когда возникают разговоры о том, чтобы пообсуждать принципы распределения денег, то непонятно, кому отдать эту функцию.

Д.Дондурей. Есть Гильдия продюсеров.

А.Атанесян. И Гильдия продюсеров тоже будет по междусобойному принципу давать эти деньги друг другу. Что делать? Может быть, прекратить вообще дотировать кино или как-то радикально изменить систему дотаций. Дотировать, на мой взгляд, государство должно только два вида продукции. Дебюты, чтобы росли молодые профессионалы, — первый, максимум второй фильм. Щедрее финансировать обучение во ВГИКе — он сейчас плохо выглядит, туда заходить противно, у студентов нет никакой техники, никакой возможности учиться. Вторая категория фильмов, которые государство должно поддерживать, это те десять-пятнадцать картин в год, что идеологически работают на, к сожалению, пока не окончательно сформулированную национальную программу развития России. А вот действовать по принципу «всем сестрам по серьгам» — бред.

И та же самая ситуация, собственно говоря, в сериалах, хотя там немножко иначе. В общем-то, у нас прямых государственных каналов, кроме канала «Россия», не существует. Как отбирать? Тут уже надо включаться тем, кто формирует культурную политику. Чем занимается Министерство культуры?

Итак. Давайте отделим мух от котлет. Телесериал, кроме инструментов и способов воздействия, ничего общего с кинематографом не имеет. И складывать эти разные яйца в одну корзину совершенно бессмысленно. Потому что из одного яйца вылупится кукушонок и всех остальных выбросит.

Д.Дондурей. Спасибо за экстремистскую речь.

Сергей Члиянц. Я хотел бы видеть хотя бы одного кинематографиста, который пришел в профессию для того, чтобы снимать сериалы. Когда выступал Владилен Арсеньев, мною очень уважаемый, я услышал в некоторых его словах интонацию нескоько просительную, что ли, как будто человеку неловко:

«Знаете, господа, я делаю сериалы, но еще и кино, дайте мне за это индульгенцию». Ясное дело, у кинопродюсера есть компания, коллектив, накладные расходы, траты на развитие. Нужно все это содержать. Кинокомпании в нашей стране маленькие, плодятся, как опята после дождя, поэтому у них и оборотных средств немного. Вот они, бедняжки, время от времени бросаются во все тяжкие. В телесериалы, в частности.

Д.Дондурей. Но ведь не зря бросаются, не в убыток себе.

С.Члиянц. Да, не зря, потому что у сериалов другая экономика. В выступлении Льва Карахана прозвучал вопрос: какие, собственно, у вас претензии? Отвечаю: два вида претензий. Во-первых, уровень самого запроса низкий. Вследствие этого деградирует вся креативная составляющая процесса. Деградируют люди, работающие в телевизионном кино, мои друзья и коллеги деградируют.

Вторая моя претензия к сериалам. Поверьте, они добрые. Я не жалуюсь, поскольку не делаю сериалы, но разговариваю с авторами. У них, как правило, два-три сериала делается одновременно, еще столько же на следующий год. И тут твой сценарий: «Я подумаю, может, сделаю. Ты дай мне пока аванс». У сериалов хорошая экономика. Объем продаж, как мы посчитали, существенно превышает объем продаж фильмов. Ведь у фильмов еще есть расходы на продвижение, а у сериалов их нет. Вот хороший режиссер Петр Буслов, бедняга, ушел в «телек» — снимать сериал — со словами: «Я не могу придумать сценарий». Но мы его придумали и не один — беда в том, что все авторы заняты, все мои друзья, все вгиковцы, все выпускники Курсов. Все взрослые сценаристы нашей страны работают для телевидения и почти не «отвлекаются» на кино. И это не претензия, это просто констатация реальных обстоятельств. На телевидении есть быстрые, гарантированные, внятные деньги, есть норма прибыли, есть рентабельность — все то, чего нет у кинокомпаний. И более того, там есть ясная капитализация. Наконец, в сериальном бизнесе есть хорошая библиотека, которая эксплуатируется годами. У кинокомпаний тоже она есть, но очень быстро амортизируется.

Актер, снимаясь в телевизионном кино, за одну съемочную смену, как правило, делает шесть-восемь минут полезного метража. А в большом игровом кино на экране остается пятнадцать секунд. Поэтому не надо доказывать тот неоспоримый факт, что телекино — это не искусство. Зачем? Это и так понятно, потому что должно быть два часа экранного времени, кинотеатр, специальный способ восприятия пространства, специально структурированное время. Так получилось, что мы, господа, придя в эту профессию, чтобы снимать фильмы, вынужденно начинаем делать еще и «нефильмы». А куда нам деваться? Без телеканалов сегодня невозможно жить кинематографу. Но это всеобщее убеждение, на мой взгляд, — неправда. Настоящее художественное кино можно продвигать даже без рекламы на телевизионных каналах.

Наши товарищи, хорошие режиссеры — Учитель, Лунгин, Сидоров, другие — бросились в производство. Все снимают и кино, и сериалы, и еще «немножко шьют». А сколько зарабатывает такой эффективный режиссер, два года не снимая кино, а продюсируя что-то другое? В итоге вымывается очень эффективная составляющая креативного процесса, кстати, из продюсерского тоже. У нас Гильдия чего? Продюсеров кино или телевидения? А ведь производственные отношения в кино- и телепроизводстве принципиально разные, маркетинг, коммуникации — все разное. А у нас, господа, даже премии объединены — они на одной сцене вручаются. Это потому, что люди одни и те же, а не потому, что продукция кинематографическая и телевизионная имеет общую природу. Хотя среди телесериалов тоже есть, конечно, достойные картины. Я абсолютно убежден в том, что сегодняшняя стратегия телевизионных каналов, где эксплуатируются актеры, режиссеры, сценаристы, продюсеры и вся другая инфрастуктура, сознательная стратегия, связанная с повышением стоимости входа в бизнес. Она в конечном счете приведет к насильственной вертикальной интеграции. У нас никогда не будет, как в Америке. У нас — либо всё, либо ничего. Эта сомнительная стратегия долж-

на быть сначала озвучена, а потом нужно каждому из нас понять, что с этим делать.

Александр Хван. У меня очень короткая реплика. Наш разговор превратился в поиск согласия — множество монологов посвящены одному и тому же — доказательству того, что работа в сериалах и в кино — абсолютно разные вещи, диаметрально противоположные, хотя и то, и другое — экранное ремесло. До сих пор выступали производители, а я посмотрю на предмет обсуждения со стороны режиссуры. Я пришел на этот «круглый стол», чтобы услышать ответ на вопрос, который уже несколько лет меня волнует: что же все-таки делать? Пока не могу найти ответ, но поделюсь некоторыми личными впечатлениями.

Каким образом вообще человек начинает заниматься режиссурой? Думаю, что это у всех более или менее схожий процесс. У меня было так: в подростковом возрасте я хотел увидеть некий фильм, но ни один из тех, что я видел, меня не удовлетворял. Вот благодаря таким мотивациям человек обычно и становится кинорежиссером, если ему это удается. Вопрос: а хотелось бы мне смотреть те сериалы, которые я сделал? Думаю, что не очень. С удовольствием занимался этой работой, была прекрасная съемочная группа, но смотреть эти тринадцать серий — с какой стати? Пусть смотрят другие, а вот кино я смотрю. Все просто: на телевидении я зарабатывал деньги, не самовыражался, а занимался ремеслом, которое, слава богу, имеется. Вот, собственно говоря, здесь и проходит водораздел. Кино все-таки — это то, что пытается быть искусством, стремится быть им и иногда становится. А телевизионная продукция в нынешнем виде, в таком, как она существует, — это работа в сфере обслуживания. Как прачечные, фабрики-кухни и т.п.

Никита Михалков. Я тоже прошу реплику. Не хочу вдаваться в подробности определения различий между кинематографом и сериалами, я обеспокоен совсем другим: потерей актерской школы.

Д.Дондурей. В связи с сериалами?

Н.Михалков. Да. Вспомните Збигнева Цибульского: какой фурор он производил своей манерой игры! Или «На последнем дыхании» Годара — как играет там Бельмондо, он, собственно, ничего не играет, но это была новая манера, «новая волна». Сегодня так играет любой, абсолютно любой. Все будет органично — то, как будут закуривать, разговаривать, все будет очень похоже на правду, но никакого отношения к русской актерской школе это не имеет вообще: к школе перевоплощения, школе переживания. То, чему учили старики и еще продолжают все-таки учить. Мне недавно задали вопрос по Интернету: куда девались звезды? Трагедия заключается в том, что звезды-то есть — благодаря сериалам, но благодаря тем же сериалам они превратились в соседей. А соседка уже не звезда. Вспомните появления Одри Хепбёрн или Крючкова, а теперь тех, кто в сериалах мелькает. К тому же идет абсолютная нивелировка индивидуальности. Потому что на экране существуют не люди, а знаки: хороший человек — нехороший, хорошая девушка — не совсем. Они, как близнецы, их невозможно отличить друг от друга. А так как не существует характеров внутри, нет и времени, чтобы заниматься школой. Все превращается в дурной поток. Если бы были пишущие машинки, то можно было бы их заряжать пипифакс-рулоном и печатать подобные сценарии: «Ну как живешь, ничего?» — «А я ведь тебе звонила» — «Ну и как?» — «Да ничего, муж вот ушел». Это может разрабатываться и воспроизводиться бесконечно. И все будет органично. Можно по пятнадцать страниц такого текста в день снимать. «Восьмеркой» с двумя камерами, а можно и вообще одной — просто с разных мест, актера не было, на стенку нацелились, свет поставили, чтобы с правильной стороны он был, и т.д.

Я мечтаю создать свою академию, не потому, что верю, что смогу все поправить. Просто когда я общаюсь на мастер-классах с ребятами, то прихожу к довольно странному выводу: со студентами никак не занимаются тем, *как* следует что-то делать. Что такое актерская техника, что такое диафрагма — когда это и слезы, и смех одновременно. Все это техника, ремесло. Что такое оцен-

ка, пауза, рождение энергии. Что это такое, когда слово имеет меньшее значение, чем рождение этого слова. Все это как бы совсем элементарные вещи. Но этого наши актеры не знают вообще. Просто не знают. Я надеюсь, что у меня, Бог даст, получится создать такую школу, которая будет заниматься не с абитуриентами, а с теми, кто уже закончил вуз. Потому что абитуриенты полны надежд и, так сказать, ломятся в профессию, в жизнь, и дай им Бог здоровья. А вот ты уже закончил свое обучение и не знаешь, что делать. Работает человек где-то в областном театре, играет в пьесах, которые пишет главный режиссер для жены и дочери. Вот это трагедия. И, кстати говоря, именно там, в провинции, есть основа, тот «склад возможностей», который, как мне кажется, нужно культивировать и поднимать, чтобы улучшить качество сериалов.

Я, собственно, хотел именно на это обратить внимание, так как полагаю, что можно пятнадцать страниц текста снять за смену, но предыдущую надо потратить на то, чтобы серьезно репетировать, разговаривать с артистами, давать им материал для размышлений о том, что они играют. А ведь сегодня они получают текст в день съемки. Вот я сейчас снимал «12» с серьезными артистами, можно сказать, «монстрами»: Гафт, Петренко, Маковецкий, Гармаш, Мадянов, Ефремов, Арцибашев... Звезды, да? Но и они были потрясены тем, что мы остаемся на три часа после съемочной ночи. Так получалось, что ночью репетировали на завтрашний день. Они вспоминают это, как летний

«Бедная Настя»

«Ликвидация»

сон, как майский день, как счастье. Потому что они (для меня самого это было неожиданностью) отвыкли от подобной работы в кино, где разбора роли практически не существует. Я уж не говорю о потребностях режиссеров писать экспликацию того, что он видит в каждой сцене. А ведь без этого ремесло теряется. То ремесло, когда тебе стыдно быть не готовым. Сегодня мало кому стыдно: да чего париться — все равно съедят!

Вот мне кажется, что если мы будем обращать внимание на такие вещи, может, и уровень наших сериалов будет отчасти повышаться. Хотя у нас есть проекты, где существуют замечательные актерские работы, но их — единицы. Бороться с сериалами бессмысленно, это — рынок труда, способ выживания для огромного числа наших коллег. Но все-таки не любой же ценой, не любой! Как можно терять профессию, ремесло, великую, чуть ли не единственную в мире актерскую школу такого класса, как русская? Почти все американские актеры все равно на Ли Страсберге воспитывались. А он — на Михаиле Чехове, Станиславском и Вахтангове.

А.Хван. Никита Сергеевич, позвольте вопрос. А какие вы видите механизмы исправления этого положения? Вы очень точно поставили диагноз тому, что с нами происходит. Но скажите, пожалуйста, как руководитель Союза кинематографистов, Фонда культуры, какие механизмы у нас есть для того, чтобы с этим бороться? На какие кнопки надо нажимать?

Н.Михалков. Я думаю, что это механизм не Союза кинематографистов и не Фонда культуры, а системы обучения, ВГИКа и Высших режиссерских курсов. Моя мама говорила: человека надо воспитывать, пока он поперек кровати лежит, как вдоль лег — уже поздно. Это правда. Приходят взрослые люди, я сейчас не рекламирую свои мастер-классы, просто анализирую ситуацию. «Дайте, — говорю — две пары туфель — женские и мужские». «Зачем?» — «Ну дайте!» Дают. «Вот ты ставишь их: мужские так, а женские так». Все смотрят. «А вот теперь представьте себе человека по воображаемым ногам. Кто стоит вот в такой позе? И о чем они разговаривают?» И — шок! Потому что об этом вообще не думают. Сцена простая? Простая. Ясная? Да. Скажите, а что было за десять минут до того, как они ее начали играть, и что будет через десять минут — потом, когда они выйдут. Они пришли с улицы? Да. На улице идет дождь или нет? Идет. Тогда в этих туфлях нельзя играть, потому что мокрые ноги. Утро или вечер? Уже утро, любовная сцена в пять утра — это одно. Зимой — другое, в два часа ночи — третье. Все это, собственно, и составляет актерское счастье, когда человек импровизирует, думает, когда его фантазия начинает будоражить-

ся. И текст тогда приобретает смысл и значение. Этим надо заниматься во ВГИКе и на Высших режиссерских курсах. Показать учащимся шедевры мирового кино — да, конечно, важно. Показать им *свои* фильмы — тоже важно, рассказать о своем опыте — тоже. Но как заставить актера не начинать говорить текст, пока он в нем не родился. Приведу один пример. У меня были пробы, ну, в общем, просто формальные пробы Любшина на «Пяти вечерах». Очень темпераментная сцена. По технике все сделано — замечательно! Но я же вижу, что это только техника. Стали мы ее разбирать, когда уже снимать начали. В одну сторону ушли, в другую: а если он тихо говорит, а если он делает то или другое... И опять же мы приходим к тому же решению, абсолютно. Но оно не на пустом месте. Другая внутренняя загрузка, слова — те же, и глаза, так сказать, на выкате, и шея бычья, но наполнение другое. Зритель по первому варианту примет? Конечно, примет. Съест? Поверит? Да, поверит, ему все равно. Но я не поверю, и ты, артист, не должен верить. И такая работа, собственно, и составляет суть величайшей актерской школы переживания, которую нельзя потерять. Вот, к примеру, у нас есть великий артист Мадянов. Я вам это говорю совершенно серьезно. Но используется он максимум на 20 процентов, какое там — на 7! Я же вижу — у него такое мастерство, такая тонкость актерская невероятная. Или Алексей Петренко, ну с ним труднее справиться, он все равно будет переть свое. Приносил по двадцать восемь страниц своего текста и лудил. Я говорю ему: «Замечательно! Годится! Играй, только при одном условии: за восемнадцать секунд все скажешь — молодец!»

У меня есть сцена, допустим, и план работы над ней, рассчитанный на пять дней. Я не снимаю в первый день, и во второй, и в третий, потому что знаю: за четвертый день сниму то, что мне надо. Потому что когда режиссер не заставляет группу укладывать пятьдесят метров рельсов, чтобы потом их отменить и снимать с одной точки панорамой, когда он точно знает, придя на площадку, что он сейчас будет делать, — все получится. А если не знает, то не зовет группу и не показывает свою неподготовленность. И актеры, и оператор, и бригадир осветителей, и звукооператор, и художник — все должны знать, что мизансцена рождается во время общей репетиции, а не когда звучит диктаторское: «Давайте снимать так». Уверяю вас, этим нужно за-ни-ма-ть-ся!

А.Хван. Простите, но все-таки все то, о чем говорит Никита Сергеевич, никем на нашем телевидении не востребовано! Больше того, когда мы этого добиваемся в сериальной продукции, каналы такой результат просто отвергают. Понимаете? Им нужно, чтобы было похуже.

А.Атанесян. Но ведь в «Макдоналдсе» не нужен хороший повар, Саша. Талантливый шеф-повар нужен в хорошем ресторане, а не в «фаст-фуде». Там вместо него машина работает. Драма в другом: в том, что одни и те же профессионалы и в кино, и в сериалах работают.

А.Хван. Но нельзя же легко переключить: щелчок — и вот сейчас я шеф-повар, а не служащий у конвейера.

А.Атанесян. Ну не работай в сериалах, выбор всегда есть!

А.Хван. Хорошо, не буду.

Максим Стишов. Мне кажется, что сегодня мы говорим о том, что волнует абсолютно всех, кто занимается и кино, и сериалами. Мы говорим о кадровой проблеме, потому что она очень серьезна. Это проблема общая. Я сделал много сериалов и как сценарист, и как продюсер. Могу сказать абсолютно честно, что за очень небольшим исключением я делал максимум того, что мог. Может быть, мне в чем-то везло, потому что я работал не на заказ, а шел от себя и делал тот проект, который был мне интересен. Но тем не менее не считал, что произвожу какую-то фигню, поденщину. Александр Наумович Митта любит говорить: «Не считай, что у тебя полкило таланта, который нужно мелко нашинковать, не думай вообще об этом». Точно так же, когда я, допустим, делал кино, тоже работал честно.

Слава богу, что сейчас есть возможность зарабатывать. Относится это и к продюсеру, который должен понимать, что и кому он предлагает, правильно отбирать людей, которые работают на проекте. Вот, собственно говоря,

и всё. А дальше уже все зависит от обстоятельств, когда, так сказать, «кино против сериалов» или «сериалы против кино». Бывает очень плохой фильм и хороший сериал, и наоборот. Все зависит от того, насколько ты честен и талантлив.

Но есть еще один очень важный момент: как картина выпускается, как форматируется, а сериалы-то программируются в сетке. Может получиться замечательная работа, но если ее неправильно показать, она провалится в эфире. Вот Сергей Члиянц произнес: «Низкий уровень запроса». Ты имел в виду аудиторию или продюсеров?

С.Члиянц. Поверь, все тут — мои знакомые, мои коллеги. Все, естественно, стремятся подзаработать, торгуются с руководством каналов, отстаивают что-то, закладывают большие накладные расходы, норму прибыли, пытаются сэкономить... Вот в чем я вижу низкий уровень запроса.

М.Стишов. Можно мне продолжить в связи с сериалами тему, поднятую Никитой Сергеевичем? Вот сидит рядом со мной Дмитрий Фикс, с которым мы много всего сделали. Сейчас он снял картину, будет снимать другую, немало сериалов снимал. Артисты на его проектах уходят после съемки вконец расстроенные, потому что он снимает по пятнадцать дублей — так сегодня фактически никто не работает. А артист действительно прибегает на площадку, как правило, неготовый. Он вообще не понимает, что делает. И только потом в конце подходит и говорит: «Большое вам спасибо, потому что я не знал, что на сериалах можно так работать».

С.Члиянц. Вы можете остановить производство сериала и переснять сорок процентов материала, поменять артистов, перестроить декорации, изменить сценарий? Кто это делал?

М.Стишов. Мы. Более того. Поскольку у нас в компании полный цикл производства, своя «озвучка» и т.п., мы бессчетное количество раз все переделываем, даже когда это никому не нужно. Потому что считаем это правильным. Вот, собственно говоря, и всё. Я сейчас не говорю о том, талантливы ли наши работы, но если все делать честно и добросовестно, то в результате можно сказать: «Я снял такой-то сериал и горжусь им. Рад, что имел к нему отношение». Или: «Я тут жду, когда у меня будет хорошее кинематографическое предложение, а затем покажу вам, какой я, так сказать, Антониони». А вот этого никогда не получится. Потому что когда к тебе придет хорошее предложение, ты не будешь к нему готов. Так же я борюсь со сценаристами — их у нас человек десять. Вижу, что автор небездарный, но почему-то пишет левой ногой и все время говорит: «Но это же не на «Оскар». Я в ответ: «Когда тебе нужно будет писать на «Оскар», ты уже не сможешь, потому что ты привык халтурить».

С.Члиянц. Вы делаете сериалы, мы делаем фильмы, пока не сдохнем. Но почему-то нет замечательных сериалов...

В.Арсеньев. Если человек хорошо образован, много читал, если он честно занимается своим делом, то он никогда даже не подумает: «Сейчас по-быстрому халтурку сгоняем». Что тут можно сказать? Что мы такие жулики, аферисты, занимаемся сериалами, а большой кинематограф создают какие-то светлые авторы, этакие тургеневские барышни и блоковские герои? Это не так. И всему свое время. Есть эпоха сериалов, а есть — кино. Когда актер играет в театре, он играет именно в театре. И там живет совсем в другом измерении, чем на экране. Некоторые театральные актеры не могут играть в кино. В сериалах продюсер всегда главный: он здесь — начало и конец. Кастинг драматургов, режиссеров, актеров, администраторов — всё на нем, и он полностью отвечает за продукт. В большом кино у нас много хороших продюсеров, но там вперед все-таки выходит режиссер. Смотришь на него и думаешь: рискнешь или не рискнешь с ним пойти?

Наталья Венжер. Я никогда в жизни не снимала никаких сериалов или кинофильмов, поэтому не могу поделиться своим продюсерским опытом. Но в течение уже не одного десятка лет мы довольно терпеливо отслеживаем (насколько нам позволяют жалкие средства): что, собственно, нужно зрителю, чего

«Татьянин день»

он хочет? И сложилось такое ощущение, что сама оппозиция «сериал — фильм» сегодня уже не работает. Действует другая: «история — аттракцион», и она работает где угодно. Должна вам сказать, что аттракцион сегодня медленно, но верно душит историю. Что такое «Звездные войны», что такое «Матрица» и «Человек-паук»? Не буду называть десятки и сотни картин, вы понимаете, о чем я говорю. Та самая «дурная бесконечность событийной активности» сегодня в аттракционном экранном зрелище побеждает глубину, человеческих отношений. Это происходит во всем мире, и пионеры здесь, как и везде, американцы. Вот появился аттракционный фильм или, скажем, ситком, тут же появился киноведческий термин — «кинокомикс». Ведь никому в голову не приходит сравнивать комикс с живописью, даже с графикой. Да? Комикс — это комикс, определенный вид развлекательной продукции. Кинокомикс это тоже, как правильно сказал Александр Хван, сфера развлекательного обслуживания. Те три процента аудитории, о которых говорил Даниил Борисович, даже если эта группа поднимется до пяти процентов, — именно та часть элиты, которая столетиями финансировала культуру. Она платила за все. Почти всегда не только за производство виртуальных продуктов, но также и за их потребление. Властители, аристократы, богатые меценаты платили за культуру и получали то, что хотели. Сегодня впервые нет такого герцога Медичи, который заплатит за средства электронного ее распространения, нет такого короля Франциска или бюджета США, у которых денег на все это хватит. А хватит только у миллиардов потребителей, которые платят за привлекательное для них свои четыре доллара или сто рублей. И только эти люди сегодня во всем мире финансируют культуру. А кто девушку ужинает, как мы знаем, тот ее и танцует.

С другой стороны, очень легко списать все наши беды, в том числе и потерю профессии, на низкий уровень зрителя, на примитивный потенциал человека, который определяет спрос. Но, простите, тот же самый зритель обожает «Берегись автомобиля», сериал «Семнадцать мгновений весны» и картины с Одри Хепбёрн. Тот же самый зритель! И всё смотрит, и отличает от того, что вы так критикуете. Ведь не только спрос формирует предложение, но и предложение определяет спрос. Конечно, ради хороших продаж мы отвечаем на запрос самого низкого уровня аудитории. Это же цепочка. Ваш спрос, Сергей, хотите вы этого или нет, опосредованно относится к вашему же заказчику, поскольку он формирует пассивное отношение к зрительскому спросу. Ведь за исключением политики каналы интересует только большой объем рекламного времени. В соответствии с этими критериями они и спрашивают с вас. А вы, в конце концов, ну что вы можете?

Хорошо, что есть люди, которые сами для себя, по собственной воле что-то переснимают, тратят на развитие деньги, но это уникальные случаи. Человек обычно начинает сам с себя: ну один раз некачественно сделал, другой раз — все сошло с рук... И профессия уходит. Тут вопрос не в честности. Я вообще не понимаю, что это такое. Вы работаете профессионально — это я как раз понимаю. Верность своей профессии — это и есть честность деятеля культуры.

Сила аттракциона сказалась, к примеру, в том, что технология 3D уже убила анимацию. Теперь анимации как искусства практически нет. 3D — разные «Шреки», замечательные симуляторы, убили ручную работу, и никакое сопротивление этому уже невозможно. То же самое будет происходить и во всех других форматах кино и телевидения.

С.Члиянц. Короткое уточнение по ходу нашей дискуссии. Я не утверждаю, что сериалы убивают кино, я говорю о том, что экономика сериалов убивает экономику кино. Понимаете разницу? Я не говорю о творчестве, о художественности, о социологии. Экономика сериалов убивает экономику кино. Тем самым не позволяет этому несчастному кинематографу...

Н.Венжер. Я с вами, не полемизирую, я выступаю немножко по другому поводу. Но если касаться этого вопроса... Сейчас без экономики сериалов русское кино просто бы не существовало. Давайте в этом признаемся. Это абсолютная правда, потому что только при наличии сериалов все профессиональное киносообщество — актеры, режиссеры, осветители — все могут получать зарплату, могут существовать, кормить своих детей... Потому что на тех десяти картинах, которые окупают себя, принося, в общем, не самую высокую прибыль, вы отрасль не продержите.

С.Члиянц. А на тех трех драматургах и пяти режиссерах я смогу? Если они все ушли в телевизор?

Н.Венжер. Это сугубо ваши проблемы. Как продюсеров, способных думать о будущем.

Дмитрий Фикс. Я добавлю к тому, что говорил мой партнер Максим Стишов. У нас небольшая продюсерская компания, мы производим энное количество сериалов, у нас работает энное количество режиссеров, практически все дебютанты. Мы не берем режиссеров, которые уже что-то сняли. Решили, что будем смотреть людей, которые вышли из ВГИКа, с Высших режиссерских курсов, приехали из других городов, и смотрим большое количество их работ. Получается, таким образом, что мы представляем себе, кто на что способен. Затем стоим рядом с человеком, пока он снимает первые серии. У тех режиссеров, которые сняли что-то у нас, есть теперь реальный продукт — они могут предъявить его в дальнейшем своим потенциальным работодателям. И даже если сериал дает такую возможность, это уже очень неплохо, потому что связано с развитием индустрии в самом прямом смысле этого слова. Мы предоставляем им шанс. Мы видим, что они сериал делают, абсолютно не халтуря, стараются все сделать по максимуму, пытаются реализоваться.

Анатолий Голубовский. Замечательно, что в дискуссии всплыло утверждение Сергея Члиянца, что сейчас не существует никакого оформленного спроса. И второе — Александра Атанесяна — о том, что люди, которые смотрят сериалы, не смотрят кино, и наоборот. На мой взгляд, наиболее коммерчески перспективными оказываются те сериальные проекты, которые, с одной стороны, оставляют за собой и постоянную аудиторию сериалов, но, с другой — привлекают и тех, для кого, извините за жаргон, не только сериалы, но и вообще телевизор было раньше смотреть «западло». Обычно такие ситуации как раз и связываются с интервенцией в телевидение больших художников.

Когда люди предельно устают от мутного сериального потока, появляется «Идиот». Его смотрят разные зрители, у которых никто не спрашивает, что им нужно, — им дают то, что дают. Затем этот сериал начинают смотреть те, кому уже стыдно его не посмотреть. Я знаю еще только один телевизионный проект такого рода — программу Александра Гордона «Ночь с Гордоном». Ее смотрели люди, которые прежде никогда телевизор не смотрели, потому что

считали его развлечением для идиотов. Вдруг появилась программа, которую стало модно смотреть. И аудитория такого телевидения в принципе прироста, что случается крайне редко. Нужно сделать только один — следующий — шаг, чтобы понять, кто эти люди, как они живут, какого типа продукция им необходима. Подозреваю, что это не самые плохие потребители рекламы. Погоду они не делают. Это просто новая аудитория, она интересна рекламодателю в любом случае. Именно по этой причине, мне кажется, качественная сериальная продукция должна очень интересовать вещателей с коммерческой точки зрения, потому что привлекает дополнительную и чрезвычайно важную аудиторию. Она настроена на то, чтобы в своем потребительском поведении вести себя как «аудитория избранных».

Многие проблемы, которые здесь обсуждались, определены тем, что сериальная продукция у нас существует в основном на каналах общего профиля. Отсюда возникает еще одна огромная проблема — связанная с программированием. На больших каналах есть еще информация, ток-шоу, спорт и все что угодно. При этом шедевры сериального искусства, не побоюсь за этим «круглым столом» употреблять такие слова, — в основном деятельность специализированных каналов, которым намного проще ставить высококлассные сериалы на то время, когда его смотрит элитарная аудитория. Выдающийся сериал «Клан Сопрано» провалился у нас бесповоротно. Этот провал связан не только с тем, что отечественный зритель не был готов к подобной проблематике и к подобному языку телевизионного кино. Но еще и с тем, что это один из шедевров именно специализированного канала, каких у нас сегодня нет. А вот когда такой канал появится, то очень многие проблемы будут сняты. Новый канал — вместо или помимо «НТВ-плюс», в общем, совершенно бесформенного и не имеющего никакой собственной политики.

В.Арсеньев. Я только одно добавлю. Андрей Кончаловский на каждую серию «Одиссеи» получил в США четыре миллиона долларов. Я работаю с каналом «Россия», где мне дают по двести тысяч — что хочешь, то и делай. Как я могу снять историческую картину за двести — двести пятьдесят тысяч?

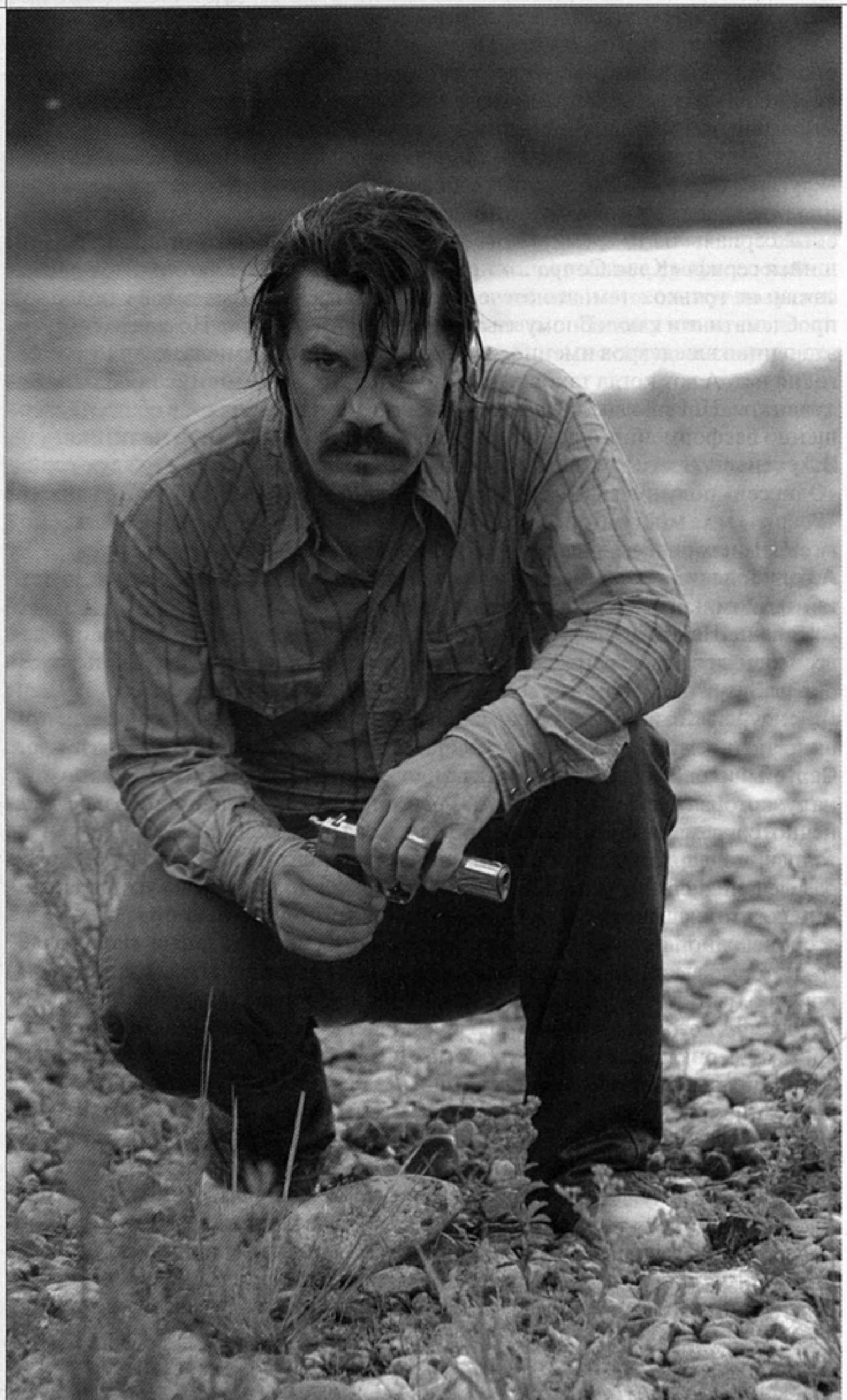
А.Голубовский. Естественно, для такой продукции нужна совершенно другая экономика, я это прекрасно понимаю.

С.Члиянц. Наконец-то я услышал прекрасную идею: сделать резервацию для всех сериалов в виде одного исключительно сериального канала. Пусть все сериалы будут там, в одном месте, и это было бы здорово.

Д.Дондурей. Какие, согласитесь, мощные идеи у Члиянца! Мне кажется, еще лучше платить режиссерам, которые вообще не будут участвовать в съемке сериалов.

Сергей Фикс. Реальная экономика в нашей кинематографии в чем-то похожа на ту, которая существует в США, Франции, Италии, Испании, Польше. Конечно, современное сериальное производство — мощная составляющая, настоящая поддержка национальной киноиндустрии. Кузница кадров, способ развлечения для зрителей. Я тут вообще не вижу темы для дискуссии. Не понимаю, что значит «сериалы против кино», потому что мне кажется, что это две стороны одной медали. Позволю предположить, что уважаемые мною коллеги, которые выступают здесь против или иронически по поводу телевизионной продукции, просто представляют собой артхаусное направление кинематографа, которому, конечно, физически невозможно сосуществовать с жанровым и сериальным производством. Я же думаю, что нет ничего страшного в таком их нынешнем сосуществовании. Если актеры не хотят сниматься в сериале, они и не будут. Если они востребованы в кино и в театре, они не пойдут в сериал. Я неоднократно с этим сталкивался. Обращаешься к какому-то артисту с предложением сниматься, а он говорит: «Не хочу». «Ну, еще тысячу долларов за смену». Он: «Спасибо. Не надо. Конечно, если мне предложишь *очень* большие деньги, я могу согласиться, но — не хочу». У людей сегодня есть выбор, и это замечательно. Поэтому я глубоких противоречий не вижу, считаю, что в нормальной, экономически обустроенной кинематографии сериал и фильм — равные составляющие. Надо только поставить все на свои места.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Старикам здесь не место», режиссеры Этан Коэн, Джоэл Коэн

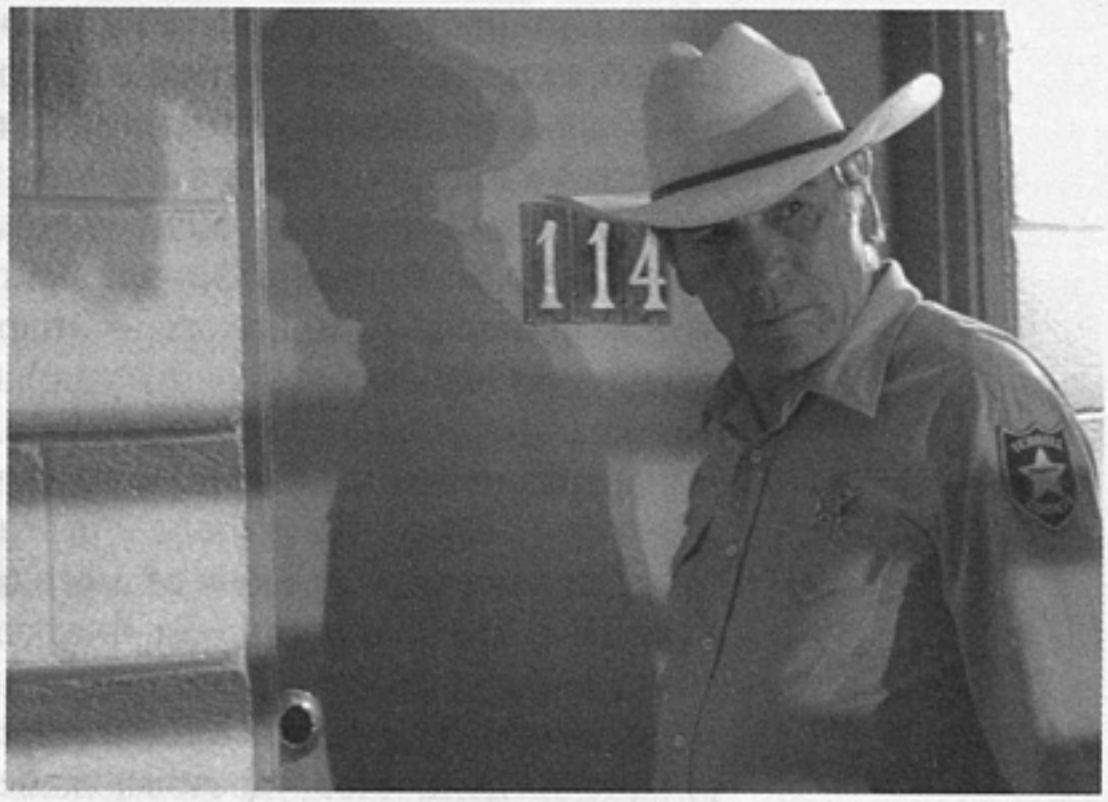
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Меланхолия

Все обстоит так, словно у нас отняли наследный дар, казавшийся неотчуждаемым, надежнейшим из надежных, — дар обмениваться жизненным опытом. Причина этого явления очевидна: акции опыта сильно упали в цене. И все выглядит так, словно их безудержное падение продолжается.

Вальтер Беньямин. «Рассказчик»

Однако эпиграф мне хотелось предпослать другой: «No Country for Old Men is fucking masterpiece» (Walter Chaw). А назвать статью — в честь братского британского журнала: «Sight and Sound» или, в крайнем случае, «Sights and Silence». И задержаться не на фабульном треугольнике, который образуют человек, нашедший два миллиона, убийца, его преследующий, шериф, пустившийся за ними в погоню, а на исключительной режиссуре. На монтаже, скажем, звука датчика, заложенного в кейс с банкнотами, и звука молнии раскрываемой сумки с оружием, звука выстрелов на пустынной улице и стука колес проходящего где-то вдали невидимого поезда, звука воды из шланга, смывающего перья разгромленных кур, и звука самолета, рассекающего небо, на смене времени суток — от рассвета, солнца в зените до заката, на фонограмме приближающихся раскатов грома, от которых мурашки бегут по спине...



«Старикам здесь не место»
(No Country for Old Men)
По одноименному роману Кормака Маккарти
Авторы сценария, режиссеры **Этан Коэн, Джоэл Коэн**
Оператор **Роджер Дикинс**
Художник **Джек Гончор**
Композитор **Картер Баруэлл**
Звукорежиссер **Крэг Бёрки**
В ролях: **Томми Ли Джонс, Хавьер Бардем, Джош Бролин, Вуди Харрельсон, Келли Макдоналд и другие**
Paramount Vantage, Miramax Films, Scott Rudin Productions, Mike Zoss Productions
США
2007

Зрение, слух братьев Коэн, взгляд камеры Роджера Дикинса и молчаливые планы с деликатной до изощренности партитурой Картера Баруэлла — музыки в этом фильме нет, кроме короткого фрагмента песенки уличных мексиканских музыкантов, — составляют эпический сюжет картины, в которой фабульная схема исчерпывается минут за сорок до финала. Впрочем, о подрыве очевидных намерений триллера, вестерна — при наличии соблазнительных примет этих жанров — сказать еще предстоит. Так или иначе, но именно sight, sound и silence порождают тот саспенс, который разворачивается в приторможенном движении картины, в ее насыщенных (смыслами, загадкой, ожиданием, нарушением обещаний) паузах.

Собственно, эта триада — пандан троице главных героев (шериф, жертва, убийца) — провоцирует и чувство завороженности режиссерским ритмом, одновременно математическим и мистическим, и самим течением времени на экране. Ибо время — конкретное, бытийное, социальное, историческое, то есть романное время — есть центральный мотив этого пограничного с рекой Рио-Гранде грандиозного пространства, в котором не осталось места старикам с их обескровленным опытом, угасающими идеалами и частным отказом от великой американской иллюзии.

Разрыв между действительностью (властью реального) и возможностями (властью опыта, закона или мифа) становится драматургическим конфликтом, напрягающим и разрежающим коллизии фильма: наркоторговлю, убийства, преследование, погоню.

Этот разрыв пробуждает меланхолию, увлажняющую экран, как свежая кровь — обезвоженную землю, в кадрах минималистских абстрактных техасских пейзажей. Этот пейзаж (после битвы наркоторговцев) с обгоревшими машинами, с распластанными трупами людей и собаки видит сквозь стекла бинокля, сквозь дрожащий от ветра воздух сварщик, он же вьетнамский ветеран Мосс (Джош Бролин), соблазненный странной картиной и развернувшейся на расстоянии перспективой.

А начинается фильм с тех же, но безлюдных пейзажей с одинокой мельницей, сухими кустарниками, с растресканной почвой, с линией горизонта — с визуальной поэзии, озвученной голосом шерифа Белла (Томми Ли Джонс). И с его монолога о том, что «на этом месте всегда надо быть готовым к смерти», что если «играть — так по вашим законам», а «делать то, что не можешь понять». Фамилия шерифа — колокол, прозвучавший по нему самому в его, но уже финальном монологе, — «партизанский» привет Кормака Маккарти, автора романа, который охотно экранизировали братья Коэн, автора, имеющего репутацию не только «американского Шекспира», но также латентного пародиста слога и ритма хемингуэевской прозы.

Мысль о смерти — на фоне вечного ландшафта, сумеречных теней, кровавого заката — рассказчика шерифа, чья роль комментатора событий сродни, по тонкому замечанию обозревателя «Лос-Анджелес Таймс», греческому хору, задает и тон повествования, и дистанцию взгляда, и точки съемки этой версии заката американских ценностей, удостоверяющего изношенность универсальных жанров.

«Смерть является оправданием всему, о чем может сообщить рассказчик. Он позаимствовал у смерти ее авторитет. Иными словами, его истории восходят к истории природы... Мысль о вечности изначально имела своим сильнейшим источником смерть. Если эта мысль исчезает, то... смерть, по всей видимости, изменила свой облик. Получается так, что именно это изменение уменьшило сообщительную способность опыта в такой степени, что искусству рассказывания пришел конец» (Вальтер Беньямин. «Рассказчик»).

Последний фильм братьев Коэн впервые снят по чужому материалу — по роману (его действие датировано концом 70-х — началом 80-х годов) Пулитцеровского лауреата Маккарти, взявшего названием своего сочинения фрагмент первой строчки стихотворения Йетса «Плавание в Византию»: «Тут старых нет. Здесь молодость живет в объятиях друг друга...» Центральным героем

фильма и равноправного треугольника Маккарти и Коэны делают именно старика, прощающегося с ролью рассказчика, ибо опыт «хорошего» и потомственного шерифа больше не значит — не получает ничего, не может быть осмыслен и взят на вооружение.

Напомню, что начинали Коэны свою карьеру с тех же техасских пейзажей, озвученных в дебютном фильме «Просто кровь» (1984) тоже закадровым голосом: «Техас есть Техас. Здесь каждый сам по себе». Но кровавый треугольник (муж, жена, ее любовник) их первого фильма, распаляющий его участников на психические и физические эксцессы, не затрагивал статус заурядного, правда, смешливого наемного убийцы в ковбойской шляпе, получавшего в финале возмездие. Тот фильм прогрессивные киноманы восприняли, как черную комедию.

Эти же киноманы и прогрессивные кинокритики давно успокоились насчет братьев Коэн, баловней Канна, вундеркиндов, шутников, интеллектуалов и sophisticated трудоголиков, полагая, что вершины их карьеры позади. Этих вершин, может быть, всего три. Романтический гангстерский «Перекресток Миллера» с нежным и стойким героем в его центре. Шедевр «Фарго», снятый на бескрайних снежных просторах Северной Дакоты, на дорогах и полях Миннесоты, невозмутимо обнаживший фантастичность обыденки, гротесковую изнанку коренных мифологем американского середняка. Эксцентричный сюрреальный «Бартон Финк». В остальных фильмах братья эксплуатировали свои высокопробные уменья, но разве только стильным или стилизаторским мастерством возможно вдохновить?

В новом опусе они — вслед роману — разрушают не только жанровые клише, но и клише собственного восприятия. Все-таки от вундеркиндов, пусть и не снобов, не ждешь вдруг серьеза. И все-таки совершенство — а фильм «Старикам здесь не место» сделан совершенно (не путать с виртуозностью) — не есть критерий, по которому ценишь произведение, отдаваясь ему всерьез и надолго. Есть вещи и поважнее даже неформального совершенства. Но тут что-то сошлось. Возможно, роман Маккарти дал братьям повод довести их пристрастие к эксцентрикам, маньякам, «странным типам», «ординарным людям», убийцам-психопатам, вечным, как ценностей незыблемая скала, пейзажам, до той — одновременно сдержанной и чувственной — формулы, которая и есть сама по себе образ отчаяния. И меланхолии. И поэзии. «В стареющем животном урезонь боль сердца, в коем страсти вмещены. Оно себя не знает. Посему мне вечность подари — но не ему» (Уильям Йетс. «Плавание в Византию»).

Бартон Финк, переживавший ступор перед пишущей машинкой, хотел написать сценарий для «не очень голливудского кино». Его одиночество в душном отеле разделял жовиальный серийный убийца, пока тот себя не разоблачил, пока не поджег этот отель, эти камеры творческих пыток и физических мук, одарив на прощание Финка коробочкой с неизвестным содержимым, куда, впрочем, вместилась бы голова жертвы. В «Фарго» менеджер по продаже автомобилей, погрязнув в долгах, затеивал махинацию с двумя отморозками, чтобы за выкуп жены, финансированный тестем, суметь расплатиться. Но предприятие выходило из-под контроля идиота, нанявшего двух отморозков-психопатов, и беременная полицейская (неподражаемая Фрэнсис Макдорманд), образцовая до карикатурности и позитивной заурядности жена, разоблачала в финале затейников зла. Коренные американские мифологемы — семейные и моральные, пронзенные убийственной иронией Коэнов, оставались в том пространстве кукурузного пояса еще на своих местах, хотя персонажи наделялись маниакальными психозами, лишь подчеркивающими их ординарность, идиотизм или рассудочность.

Теперь не то. Теперь остались очертания, аксессуары мифа и жанра: пейзажи, ковбойские шляпы и сапоги, сквозь которые из пораненной ноги капает кровь, оставляя на асфальте следы «кровавой жатвы». Изменился только мир внутри вечного пейзажа. Или границы разумения этого нового, нового мира. Изменился только юмор («Там свежие трупы?» — «Нет». — «Тогда я воздержусь»). Изменился только образ шерифа. Изменилось только оружие убий-

ства — баллон сжатого газа со шлангом, не оставляющий следов пуль и мгновенно вырубающий жертву. Изменилась только фигура убийцы-одиночки.

Хавьер Бардем в роли Антона Чигура с прической каре, то есть с приветом 70-м, с глазами религиозного фаната на все времена, с пластикой изящного хищного зверя, подобравшегося для внезапного удара, с лапидарными текстами о соответствии слова и дела («Если дал обещание убить, надо его сдержать»), с принципами, которые трудно оспорить («Если ваши принципы привели к такому концу, — увещевает он другого убийцу, посланного за ним, — то какой от них прок?»), Бардем в роли неуловимого, как призрак, загадочного, как пришелец, персонажа — это, конечно, новый человек на голой земле, где разворачивается этот стесненный мифами и жанрами эпос. Медитативный эпос о фатализме. Или романная структура, из которой уходит в отставку рассказчик.

Поэтому «Старикам здесь не место» — фильм не только о беспредельном насилии, достигшем якобы апогея на границе 70—80-х, но о конце истории насилия, какой она виделась и рассказывалась в истории американского кино.

Новая история требует и нового рассказчика. Ведь опыт, связанный с архаическими — мифологическими опасностями, уже кажется девственным. Шериф по фамилии Белл сдается и выходит на пенсию. «Удрученность твоя — далеко не новость. Жизнь под себя не подстроить, — говорит ему его парализованный дядька, бывший шериф. — Это эгоизм и высокомерие». Или — судьба.

Можно сказать, что существование в «Старикам здесь не место» Хавьера Бардема, выходца из непознаваемой реальности, выверенная экономность его пластического жеста, выразительность взгляда зеркалит сами принципы режиссуры этого фильма о чужаках на ничейной земле. Подобно тому как точность режиссуры одушевляет здесь трепет и непостижимость конструкции, так почти хичкоковский саспенс рассеивает по экрану меланхолию.

Теперь этот (анти)герой Бардема воплощает силу судьбы. Своим случайным жертвам он предлагает игру в орлянку. Угадал — пронесло. Так случилось с продавцом магазинчика близ заправки, которому грозило убийство, но монетка не подвела. Так что судьба, как бритва, шла по следу не только жертв Чигура, повстречавшихся ему на большой дороге, не только простака Мосса, взявшего несчастных два миллиона (он вернулся на место преступления, чтобы напоить умирающего в пустыне мексиканца, который попросил водички), но и шерифа. Хотя этот шериф преследует и обычного бедного парня, прошедшего Вьетнам, поплатившегося за свой порыв (взять деньги и выполнить последнее желание умирающего), и злого вестника судьбы.

Но судьбу контролировать невозможно.

Вот что открывается Беллу перед его отказом оставаться шерифом. Его новый неразгаданный опыт может быть объяснен разве что божественным невмешательством. Религиозным, а не профессиональным отчаянием. Еще один сдвиг, обертон архаической ситуации и знакомых жанровых отпечатков.

Маккарти награждает своего шерифа рассказом — случаем из практики об аресте парнишки, убившего четырнадцатилетнюю девочку. Все считали, что это преступление из-за страсти. Но шериф был убежден, что убийца хотел убивать и убивал бы с удовольствием впредь, если б его выпустили из тюрьмы. Коэны же рифмуют на длинной дистанции два зеркальных эпизода, которые косвенно, но внятно корреспондируют этому рассказу. В одном — израненный, кровоточащий Мосс переходит мексиканскую границу, встречает на мосту молодых американцев. Их животный испуг сменяется наивным ликованием. Мосс покупает у одного из прохожих куртку за пятьсот баксов, чтобы прикрыть рану, мальчишки весело делят добычу. В другом эпизоде окровавленный Чигур покупает у цветущего тинейджера, подвернувшегося на пути, рубашку, чтобы скрыть рану. Дружок мальчика требует половину вырученной суммы. Эти эпизоды, как и панорама острохарактерных, но при этом типажных клерков в мотелях, отелях, в которых оседают поодиночке преследователь

со своей жертвой, запечатлевают обыденный кинематографический фон, вмонтированный в незаурядную внежанровую историю.

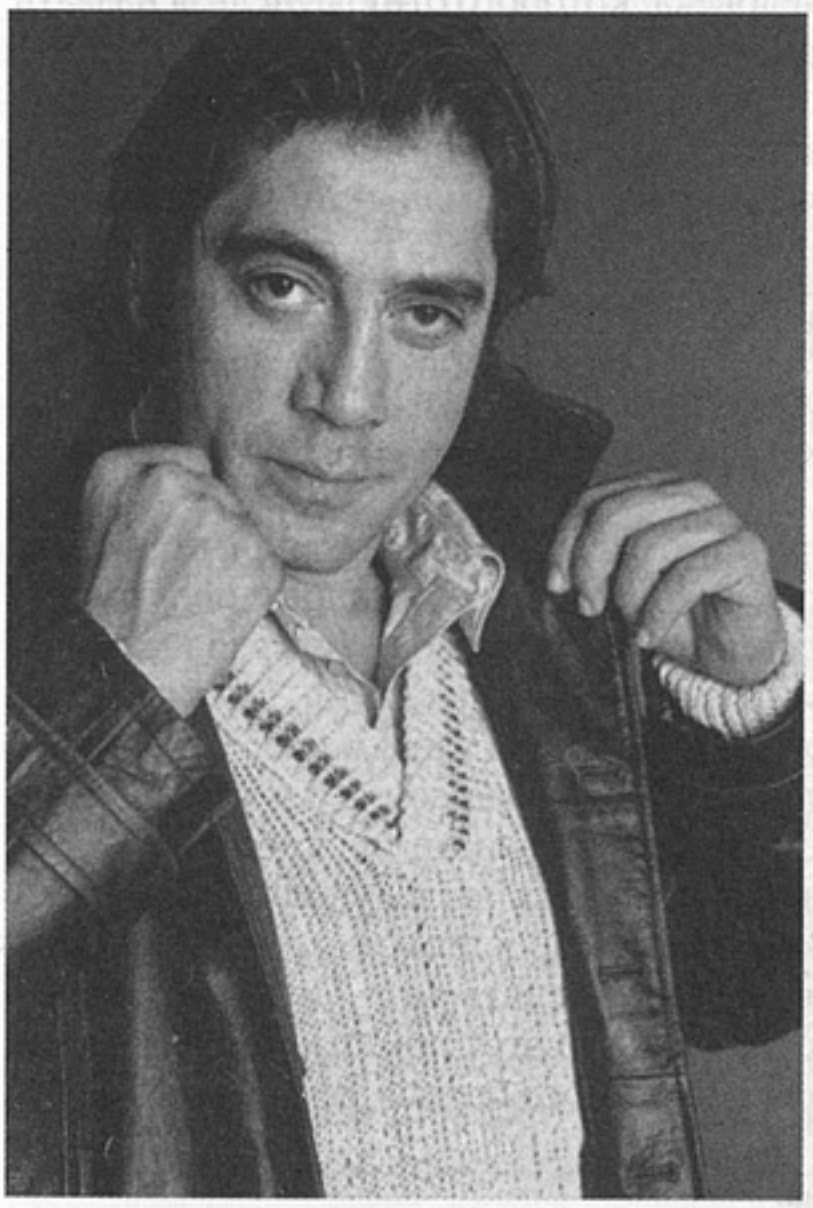
Схемы, атрибуты жанров трещат по швам. Любые усилия опытных законников и стариков или даже праведников, любые жанровые — социально означенные — упования не способны сделать мир даже чуточку лучше. И по экрану разливается меланхолия. При этом метафизика сурового, ветреного, поэтического ландшафта освещает — на дальних и крупных планах — угасание первородных мифов Америки. Пустынность пейзажа есть здесь образ исчерпанного опыта.

«Мы снимали в сумерках и на закате, — говорит Роджер Дикинс, — а потом создали «фальшивый закат при помощи прожекторов». Но этот фальшивый киногеничный закат аккомпанирует подлинному закату — старению жанра.

В финале, выйдя на пенсию, на вынужденный покой, шериф стал прислушиваться к своим снам и рассказал, как приснился ему умерший отец. В одном сне тот дал сыну денег. В другом — развел «там, где мрак и холод» костер, поджидая рассказчика. И Белл проснулся.

КЕВИН КЕНФИЛД

Большое настоящее



Первую значительную роль Хавьер Бардем сыграл в необычной романтической комедии-фарсе 1992 года «Ветчина, ветчина», за которой последовали работы в фильмах «Пока не наступит ночь», «Танцор этажом выше», «Призраки Гойи», превратившие Бардема в любимца режиссеров артхаусного кино. А затем высоко оцененный критиками талант и личное обаяние актера открыли ему путь в мир Голливуда — в 2004 году он сыграл небольшую, но яркую роль в триллере Майкла Манна «Соучастник».

В 2007-м, к восхищению поклонников и критиков, в карьере Бардема произошел настоящий прорыв — он снялся в двух из самых ожидаемых фильмов года. В «Старикам здесь не место» Джоэла и Этана Коэнов он сыграл хладнокровного убийцу-нигилис-

Хавьер Бардем

та с мертвенным взглядом и нелепой прической[1]. В картине Майка Ньюэлла «Любовь во время холеры» Бардем исследовал совершенно иную сторону человеческой натуры — перед его героем, страдающим от безнадежной любви, раскрываются объятия всех женщин, кроме его истинной возлюбленной.

Оба фильма заведомо могли бы обеспечить Бардему статус мировой кинозвезды. И можно с уверенностью говорить о стремительном взлете, о новом профессиональном уровне, о котором испанский актер не мог и мечтать в те годы, когда выбивался из сил, пытаясь заполучить небольшие роли в телесериалах.

«Это счастливое стечение обстоятельств, — говорит он. — Кажется, зрители оценили обе работы. Для любого актера возможность сыграть в таких непохожих фильмах — истинное счастье».

«Непохожие» — мягко сказано, если учесть, насколько между ними мало общего. Тем более поразительно, что Бардему удалось настолько убедительное перевоплощение. Как художник (актер время от времени возвращается к своему давнему увлечению) он наверняка оценил бы напрашивающееся сравнение с живописцем, который по утрам пишет импрессионистские пасторали, а после обеда принимается за городские пейзажи в духе постмодерна.

«Любовь во время холеры», экранизация романа Габриеля Гарсии Маркеса, рассказывает историю юноши Флорентино Арисы (Бардем), одержимого любовью к прекрасной Фермине Урбино (Джованна Мецджорно). Действие фильма разворачивается на родине Маркеса, в Колумбии, и охватывает несколько десятилетий, в течение которых развиваются, преодолевая всевозможные препятствия, запутанные отношения двух влюбленных.

В «Старикам здесь не место» герой Бардема — воплощенное зло и жажда насилия. Его персонаж Антон Чигур — призрачный убийца, преследующий неудачливого вора Льюэлина Мосса (Джош Бролин) по выжженным просторам юго-западной Америки. По следам обоих, в свою очередь, идет полицейский Эд Том Белл (Томми Ли Джонс), пытаясь выяснить мотивы убийцы прежде, чем тот настигнет свою ускользающую жертву.

В одном из интервью Хавьер Бардем заявил, что просто не мог отказаться от сотрудничества с братьями Коэн, которое стало одним из главных достижений в его карьере. «По-моему, Коэны — одни из самых выдающихся кинематографистов», — признался актер, добавив, что они помогли ему найти и воссоздать особенности характера человека, которого отнюдь нельзя назвать «зловещим» или просто «плохим парнем».

«В этом персонаже сложно распознать человека. Это механизм, запрограммированный на насилие», — говорит Бардем. — Пришлось нелегко, ведь у меня не было почти никакой опоры, ни одного нормального человеческого качества, за которое можно «зацепиться». Но, выходя на съемочную площадку, я должен был делать то, что от меня требовалось, — сопереживать своему герою. Это невероятно тяжело. Актеру, как правило, хочется, чтобы зрителям понравился его персонаж, чтобы они приняли его, а в моем случае это невозможно. Так что я был вынужден стать этим психопатом и не пытаться найти какие-либо оправдания».

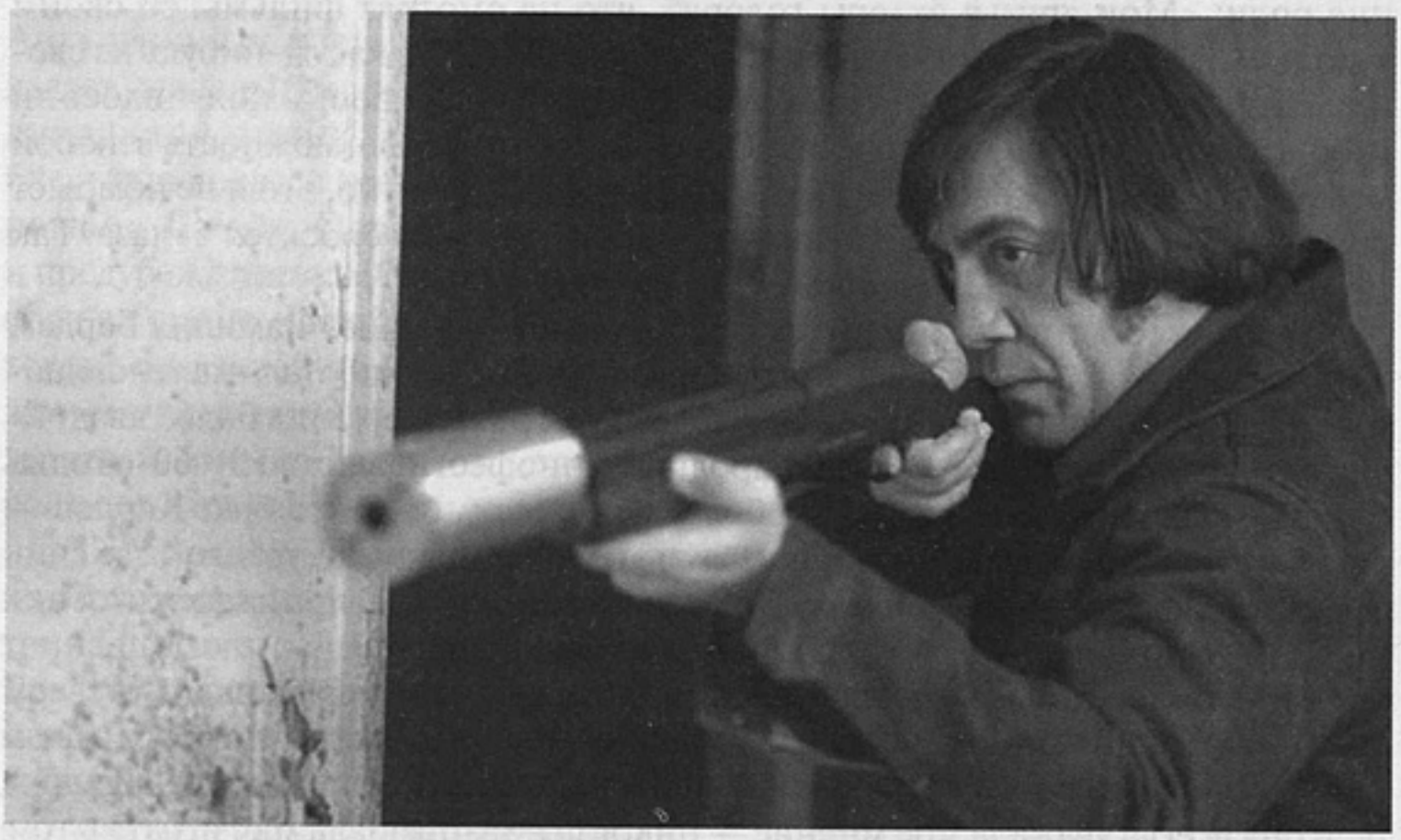
Джош Бролин отметил, что в мире кино сегодня мало актеров, подобных Бардему: «Хавьер обладает каким-то сверхъестественным даром перевоплощения, умеет настраиваться на своих героев, полностью передавая их характер, эмоции, их сущность. В его игре нет ни капли тщеславия... Сейчас почти нет актеров столь вдумчивых и обладающих таким живым воображением».

Для перевоплощения же во Флорентино, страдающего романтика из «Любви во время холеры», Бардему потребовалось лишь воскресить в памяти свои впечатления от первого и многочисленных последующих прочтений романа Маркеса: «Я впервые прочел книгу еще подростком, и, хотя я был очень молод, она произвела на меня очень сильное впечатление. Позже я перечитывал ее еще три раза. Когда мне рассказали, что этот роман собираются экранизировать, я был приятно удивлен, но немного боялся, что фильм может

[1] «Оскар»-2008 за лучшую роль второго плана.

оказаться неудачным. Точно перенести содержание и смысл со страниц книги на экран практически нереально. Но теперь мне кажется, что сценаристы постарались — они уловили и запечатлели атмосферу произведения, его «вкус». И уж, конечно, бесподобно воссоздали сюжет».

Во время подготовки к съемкам Хавьеру пришлось еще не раз вернуться к роману. В то же время «как только мы приступили к съемкам, я отложил книгу... Перестал сверяться с ней, потому что, создавая свой образ, уже нельзя пол-



«Старикам здесь не место»

ностью руководствоваться только лишь авторскими описаниями. Когда звучит: «Мотор!» — это команда для меня, актера, и тут нужно подключать собственное воображение, вносить свои идеи. Безусловно, важно знать и понимать, каким представил героя писатель, но исполнитель должен прежде всего сам увидеть, интуитивно прочувствовать персонаж и вжиться в него».

Лучшие роли Бардема рождались именно благодаря сочетанию рассудочности и интуиции. «Он один из лучших актеров на всей планете, — говорит Джулиан Шнабель, режиссер драмы «Пока не наступит ночь», за роль в которой Бардем был впервые номинирован на премию «Оскар». — Я редко встречал актеров, которые бы с таким усердием работали над собой и совершенствовались профессионально».

Задолго до того, как артист стал любимцем мастеров американского независимого кино, воплотив на экране образ кубинского писателя-маргинала Рейналдо Аренаса, Бардем начал работать над своим особым стилем, хотя и снимался в довольно сомнительных проектах. В эротическом фильме 1990 года «Возрасты Лулу» ему досталась небольшая роль, но актер уверен, что именно эта картина Бигаса Луны стала точкой отсчета в его карьере: «Это была моя первая, хоть и совсем небольшая, но настоящая роль. Я должен был сам продумать характер своего героя, выстроить его поведение — словом, создать живого человека. Тогда я понял, что именно этим хочу заниматься всю жизнь, что через разные персонажи могу найти себя настоящего. Актерство — это призма, в гранях которой преломляется моя сущность».

Снявшись в последующие годы в нескольких фильмах, Бардем стал настоящей звездой в Испании, был дважды удостоен награды Европейской киноакадемии, четырежды — высшей в Испании кинопремии «Гойя» (в которой всего семь номинаций), был номинирован на премию «Золотой глобус».

Несмотря на признание профессионалов и восхищение зрителей, у Бардема по-прежнему есть один, но самый безжалостный критик — он сам. В своих интервью и на пресс-конференциях он говорит: «Мне трудно увидеть себя со стороны, трудно судить о своей игре. Но нет ни одного фильма, которым я был бы полностью доволен... Есть картины, о которых я могу

с уверенностью сказать уже как зритель: «Это хорошее кино». Просто иногда я чувствую, что мог сыграть гораздо лучше. Думаю, что и время имеет значение. Сегодня, вспоминая свои роли пяти-, шести-, семилетней давности, я вижу их со стороны и понимаю, что тогда — с тем опытом и в том возрасте — я мог сыграть только так, как сыграл, и никак иначе. В этом случае можно лишь констатировать: «получилось неплохо» или «сыграл я неважно». Но судить так же уверенно о последних работах — невозможно».

Бардем также считает, что можно многому научиться, анализируя свои ранние роли: «Мои друзья актеры говорят, что не смотрят фильмы со своим участием. А я смотрю. Когда есть время, включаю DVD с какой-нибудь из своих давних картин и смотрю, что получилось, как получилось и получилось ли вообще. Мне кажется, это полезно. Особенно если есть возможность в любой момент увидеть на экране результат своего труда. Вероятно, это и не поможет понять, как надо играть, зато какие-то недостатки сразу бросятся в глаза. Так можно избежать их в дальнейшем».

Уверенностью в себе актер отчасти обязан воспитанию. Фамилия Бардем в Испании довольно известна. Мать Хавьера много лет работала на телевидении и в кино. Дядя, Хуан Антонио Бардем, как режиссер снял более двадцати картин и имел успех на международных кинофестивалях в 50—60-е годы. Дед Рафаэль Бардем, актер, играл более чем в ста фильмах, а брат Карлос — почти в тридцати (среди них — «Призраки Гойи» и «Пердита Дуранго», где снимался и Хавьер). Сестра Хавьера Бардема Моника также принадлежит к актерскому миру.

Многочисленные родственники и друзья актеры передавали Хавьеру свой опыт, у них он черпал и вдохновение. В особенности помогла мать. «Когда я стал актером, я часто спрашивал у нее советы. Мы понимали друг друга, и она всегда уважала мое мнение — никогда не запрещала мне играть в том или ином фильме. Но как только у меня возникали малейшие сомнения, я шел к ней. Я всегда буду прислушиваться к мнению близких, ведь они знают меня лучше, чем кто бы то ни было, знают, кто я на самом деле, а потому понимают и мои проблемы».

На вопрос о том, чем Бардем гордится больше всего, от него, такого успешного исполнителя, можно было бы ожидать упоминания об «оскароносной» роли или о совместной работе с такими маститыми режиссерами, как Альмодовар и братья Коэн. Однако его ответ гораздо более прозаичный, но от этого не менее достойный: «Пожалуй, тот факт, что у меня вообще есть работа, — это и есть моя гордость. Я рос в большой семье, близкие мне люди прошли через многое, в их трудной профессии, естественно, были и взлеты, и падения. Я не понаслышке узнал, что значит быть актером, какова эта жизнь изнутри. Уже то, что я могу сам выбирать проекты, работать с людьми, которыми искренне восхищаюсь и которых уважаю, — огромное достижение. Я знаю многих талантливых, но безработных артистов. Люди считают, что актерами становятся из тщеславия или любви к огням рампы. Они думают, что это профессия, в которой не бывает безработных, а это не так. Девяносто процентов занятых в этой сфере не могут получить работу, и лишь десять имеют шанс прокормить себя и свои семьи».

Бардем с гордостью говорит о своем проекте Invisibles («Невидимые») — совместной работе пяти режиссеров из разных стран. На последнем международном кинофестивале латиноамериканского кино в Лос-Анджелесе эта работа была отмечена специальным призом. Название фильма говорит само за себя — это хроники жизни людей, по разным причинам выброшенных из привычного мира, никому не нужных, столкнувшихся с проблемами, которые редко попадают на страницы популярной прессы. Бардем заявил, что хотел бы уделять больше внимания документальному кино такого рода, но пока не может представить себя в роли режиссера. «Слишком уж трудоемкий это процесс», — говорит он с печальной усмешкой.

Movie Maker, Issue № 72, Fall 2007

Перевод с английского Елены Паисовой

НИНА ЦЫРКУН

Искусственный газон

Английский режиссер Джо Райт обладает уникальной способностью радикальной примитивизации, что блестяще доказал при экранизации романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение». Начать с того, что если в романе «Искупление», за который он взялся на этот раз, сразу же и всячески подчеркивается неухоженность имения Толлисов, неприбранность комнат и вообще домашний беспорядок, далеко не случайно контрастирующий с пристрастием тринадцатилетней младшей дочери Брайони к порядку, то в фильме камера Шимуса Макгарви откровенно любуется снятым через вуаль аккуратным зеленым газоном и тенистыми деревьями, внушительным старинным зданием и прочей стереотипной номенклатурой уходящей натуры английской загородной жизни в период между двумя войнами. Уже этой обрисовкой ландшафта зрителя подготавливают к тому, что перед ним предстанет стилизованная картина под гламурную военную мелодраму 30—40-х годов, которую и разыгрывают ориентированные на это Кейра Найтли и Джеймс Мак-Эвой. В триптихе Райта «мирная жизнь — война — апофеоз» такими же условными приемами изображается и война, точнее, драматический эпизод отступления к Дюнкерку, эвакуации британского корпуса: серая солдатская масса, на фоне которой выхватываются фигуры раненых, опрокинутая машина, дымы, грустное хоровое пение, вертящееся понапрасну «чертово колесо», медсестричка, рыдающая в уголке, изливая в слезах жалость к умирающим в госпитале, — все это objects d'art, фигуры, заимствованные с полотен Босха и (по признанию режиссера) из фильмов Тарковского.

Справедливость требует сказать, что так или иначе дар упрощения не-

«Искупление» ***(Atonement)***

По одноименному роману Йена Мак-Юэна

Автор сценария **Кристофер Хэмптон**

Режиссер **Джо Райт**

Оператор **Шимус Макгарви**

Художник **Сара Гринвуд**

Композитор **Дарио Марианелли**

В ролях: **Джеймс Мак-Эвой, Кейра Найтли, Ромола Гараи, Сеерша Ронан, Ванесса Редгрейв, Бренда Блетин, Джуно Темпл и другие**

Working Title Films, Relativity Media, Studio Canal

Великобритания — Франция

2007

оценим при переводе большого романа на язык экрана — понятно ведь, что передать многогранность, многоуровневость, нюансировку первоисточника абсолютно невозможно и необходимо пойти на известные ограничения, выбрав что-то наиболее существенное. Немало режиссеров перед этой задачей пасуют, другие берутся за ее реализацию, поневоле жертвуя гранями, уровнями, деталями, причем в равных симметричных долях соблюсти редукцию никогда не удается. В сущности, тут возможен только один реально художественный выход — создать аналог, для чего потребны соразмерная писателю творческая личность и, наверное, творческая дерзость. В случае с «Искуплением» свою лепту в этот процесс внес сценарист Кристофер Хэмптон, открыв режиссеру возможность нарастить драматургический костяк «мясом» и оснастить своими нюансами. Райт воспользовался этой возможностью весьма умеренно. Тем не менее у него есть качество, заставляющее быть к нему снисходительным: он старателен. За старание режиссера, думается, и осыпали фильм призами — «Золотыми глобусами», бессчетными номинациями на премию BAFTA — британский аналог «Оскара» — и прочими.

Англичанин Йен Мак-Юэн написал роман «Искупление» (Atonement, 2001) с глубокой психологической историей главной героини Брайони Толлис, который заметно подпортило лишь свойственное писателю непереносимое назойливое морализаторство. Однако же именно эта черта высоко ценится в голливудском кино, самом нравственном кино в мире. В этом смысле идея, заявленная в названии, уже сама по себе для него находка. Добавим сюда, что искупление (греха) в этом кино должно происходить за нечто достаточно ординарное, то есть общепонятное — к примеру, за предательство, совершенное из-за любви, чувства, ради которого (в представлении широких народных масс, то бишь читателей дамских романов) можно простить многое. Но в романе Мак-Юэна главная героиня Брайони если и влюблена, то сама этого не осознает, а читателям мысль о ее влюбленности в сына экономки Робби Тёрнера никак не насаждается. Ее предательство — результат несчастного стечения обстоятельств, связанных в первую очередь с ее писательским творчеством, к которому она, несмотря на нежный возраст, относится предельно серьезно. Брайони огорчена тем, что срывается постановка только что сочиненной ею первой пьесы, и тем, что у нее из рук уплывает роль героини, которую против всяких ожиданий вознамерилась играть гостья Лора — отказать той невозможно. Отсюда ее дурное настроение, в котором Брайони становится свидетельницей сцены у фонтана, представившейся ей крайне неприличной, задевающей честь старшей сестры Сесилии (Кейра Найтли). Глядя в окно, девочка видит, как сын прислуги, на деньги хозяина имения закончивший Кембридж, якобы повелительным жестом заставляет Сесилию раздеться и прыгнуть в воду. Это вызывает в Брайони приступ ярости — она переносит свою злость, связанную с пьесой, на Робби (Джеймс Мак-Эвой). Ее гнев разжигается новым нечаянным свидетельством — Брайони невольно наблюдает в библиотеке сексуальную сцену между Сесилией и Робби, которая кажется ей безобразной. Писательское воображение дорисовывает в сознании юной сочинительницы неприятный образ Робби, превращая его в сексуального маньяка. Это открытие требует своего выхода — случай подворачивается в тот же вечер. Двое гостей-подростков внезапно исчезают, и во время их поисков Брайони натыкается на кузину Лору, как будто бы только что изнасилованную неизвестным. Увидев в темноте удаляющегося с места события мужчину, Брайони, следуя своей логике, «узнает» в нем Робби. Ну а потом ей остается только указать на него прибывшим полицейским.

В книге Мак-Юэна Брайони с самого начала акта предательства, на которое она пошла, начинает сомневаться в правильности своего поступка. А читатели узнают правду от лица других участников событий, и Джо Райт тоже показывает нам те же эпизоды, но с другой точки зрения. (Сесилия лезет в фонтан, чтобы достать со дна отколовшийся кусочек дорогой вазы.) В фильме жесткие глаза девочки, в головке которой в результате увиденного возникла совершенно ложная картина действительности, не меняют сво-

его выражения, как не меняется и ход ее мыслей. Но отдадим должное стараниям честного режиссера: когда Брайони (Сеерша Ронан) смотрит из окна, как в результате ее показаний невинного Робби увозят в полицейский участок, на ее глаза наворачивается слеза. Тем не менее настоящая перемена в сознании Брайони случается где-то за кадром, пока другие герои, истинно влюбленные друг в друга Сесилия и Робби, терзаются незаслуженным наказанием и разлукой и проходят сквозь тяготы второй мировой войны. Тут и выплывает Брайони (теперь ее играет уже Ромола Гараи) со своим запоздалым раскаянием. И от этого не делается ни жарко ни холодно, и нисколько не жаль старую, пережившую всех и сделавшуюся знаменитой Брайони (в финале ее изображает Ванесса Редгрейв), на пороге смерти рассказывающую перед телекамерой о своем последнем романе-авторазоблачении, ставшем итогом ее долгих переживаний и внутренних борений с самой собой. С видом триумфаторши она дает интервью телевизионщикам, хотя иногда у нее и перехватывает горло. Написав роман под амбициозным названием «Искупление», Брайони справилась с хаосом в душе, который вызвала роковым детским поступком, и навела в ней столь ценимый ею порядок. С удовлетворением отметив этот факт, зритель одновременно обнаруживает, что без особых волнений выслушивает информацию о судьбах несчастных влюбленных: один умер от сепсиса при эвакуации корпуса, вторая погибла при бомбардировке Лондона. Зрителю не жаль ни повествовательницу Брайони, ни ее жертв — Робби и Сесилию, которых они не успели полюбить. Дело в том, что чувства этой пары всегда показываются нам не с их личной, а с некоей отчужденной точки зрения, практически всегда на общих планах, что резко контрастирует с фрагментом крупного плана Мишель Морган и Жана Габена в «Набережной туманов» Марселя Карне — фильме, который Робби в 1940 году смотрел в кинотеатре во Франции. Силуэт Робби, проходящего к своему месту в зале на фоне экрана, на миг наслаивается на фигуру Габена, еще раз подчеркивая литературность истории, «роман в романе», напоминающий (среди прочего) конструкцию «Женщины французского лейтенанта». Но в отличие от фильма Карела Рейша по роману Джона Фаулза, версия Райта так же походит на первоисточник, изобилующий психологическими нюансами и придаточными предложениями, бесконечно усложняющими картину, как искусственное зеленое поле, по которому бегают футболисты, на сочный английский газон, который любовно поливали триста лет. Хоть автор его и трижды англичанин из Лондона. Роман и фильм входят в диссонанс, дисгармонируют, как сухой треск пишущей машинки, предваряющий появление на экране Брайони, и чувственный саундтрек Дарио Марианелли, по-видимому, внимательно прочитавшего не только сценарий, но и книгу.

Гипотетическая любовь (и ревность) Брайони повисает в воздухе, не находя в литературном источнике и сценарном материале никакого подкрепления, потому что изначально речь шла о другом: по замыслу писателя, искусство «исправляет», «искупляет» несовершенство жизни и ошибки тех, кто ее проживает. Но эта идеальная (виртуальная) коррекция всегда приходит слишком поздно и уже ничего не может изменить, а потому амбиции авторов, мнящих себя равными богам, — тщета и ничего более. Но следует признать — это слишком сложная задача для мейнстримного кино, на которое нацеливалась команда Джо Райта с ее интеллектуальными аллюзиями на картины Босха и русское арт-кино.

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Поговорим за «Ликвидацию»

В декабре минувшего года наши федеральные телеканалы стремительно приближались к промежуточному финишу, коим всегда является Новый год. Обыкновенно именно рейтинги телеэфира в ночь с 31 декабря на 1 января позволяют определить, какой из каналов на данном сезонном отрезке со щитом, какой на щите.

В 2007-м это стало понятно задолго до финиша. Триумф Первого канала был предопределен так же, как была предрешена победа «ЕР» на последних думских выборах. Его отрыв от конкурентов оказался столь же впечатляющим, как и преимущество «ЕР» над ее политическими соперниками.

Другое дело, что превосходство Первого было обеспечено не административным ресурсом. И не личным рейтингом Владимира Путина. Тут ключ к успеху лежал прежде всего в выборе руководством канала программной стратегии, которая, собственно, давно уже выбрана. Она состоит в наращивании развлекательной мускулатуры.

Впрочем, и весь-то предыдущий сезон прошел под знаком ее накачивания. А в этом так вообще не было удержу в самом его начале: одновременно стартовали новые выпуски таких многобюджетных и долгоиграющих проектов, как «Минута славы», «Фабрика звезд» и «Ледниковый период». Едва они финишировали, как с низкого старта рвануло продолжение еще одного мегапроекта — «Две звезды» с Пугачевой и Галкиным в качестве ведущих.

Все это, однако, победы, одержанные Первым на уикендовской поляне. И в них нет ничего неожиданного.

Отдельная история — «Преступление и наказание» с когортой известных артистов: Елена Яковлева,

«Ликвидация»
Авторы идеи **Зоя Кудря, Александр Кореньков**
Автор сценария **Алексей Поярков**
Режиссер **Сергей Урсуляк**
Оператор **Михаил Суслов**
Художник **Владимир Банных**
В ролях: **Владимир Машков, Михаил Пореченков, Сергей Маковецкий, Александр Сирин, Борис Каморзин, Владимир Меньшов, Константин Лавроненко, Федор Добронравов, Виктор Супрун, Александр Голубев, Максим Дрозд, Светлана Крючкова, Ксения Раппопорт, Лика Нифонтова, Полина Агуреева**
Студия «Дед Мороз» по заказу «Централ Партнершип»
Россия
2007

Юрий Кузнецов, Андрей Панин, Александр Балуев, Сергей Бехтерев. Экранизация аккуратная, почтительная по отношению к классику, но без того нерва, без которого Достоевский не Достоевский. Каналу она не принесла зрительского рейтинга, но зато поработала на его репутационный имидж, который в последние годы оказался сильно подмочен в связи с неудачами на сериальном фронте.

НТВ на этом направлении крыть было нечем, кроме как разве несколькими рядовыми криминальными сериалами уровня «Улицы разбитых фонарей». «Россия» же для начала наступила на те же грабли, что и Первый год назад. Тогда «граблями» оказался «Тихий Дон» — сериал о гражданской войне в экспортном обрамлении. Нынче — «Война и мир», исключительно импортный продукт.

У «России» оставался последняя неубиенная карта — четырнадцатисерийное повествование Сергея Урсуляка «Ликвидация». Этот сильный козырь придерживали до последнего момента. «Ликвидация» пережидала «Капкан», затем — «Диверсанта» и стартовала в самый неожиданный момент для конкурентов — воскресным вечером 2 декабря в 21.00 по Москве, когда «ЕР» стала осмыслять свою победу и объяснять поражение своих соперников по выборам.

«Ликвидация» в тот вечер фактически, что называется, «убрала» конкурирующие в эфире «фирмы» — доля была за 40 процентов, а рейтинг — под 20. Давид Гоцман назвал бы эти цифры «картиной в масле».

Улицы, правда, не пустели во время его демонстрации, как это бывало, когда в эфире шли «Семнадцать мгновений весны». Но было перекрыто достижение постсоветского ТВ — рейтинговая планка «Мастера и Маргариты».

Что же касается популярности Штирлица, то она свалилась на наши головы совсем в иное время. Тогда и выхода-то у нас другого не было, как привязаться всей душой, всем сердцем, всей страной к советскому полковнику Исаеву в фашистском мундире — будущему герою анекдотической штирлициады. Тогда мы жили в пенале с тремя или четырьмя каналами-окошками, из которых было видать в любое время суток одно и то же. Тогда мы еще не знали, что проживаем в таком ящике, который называется ящиком Пандоры.

Теперь, чтобы собрать нас у телеэкрана в урочный день и в урочный час, нужны новые песни, новые сказки и новые мифы о главном.

«Ликвидация» — создание многосоставное в смысловом отношении и в какой-то степени эстетское.

Детективная интрига, связанная с раскрытием псевдонима Академик, — не стержень повествования, а всего лишь покров. Его хочется сдернуть, но не получается. Авторы умело его удерживают, предлагая зрителю гадать и попутно доискиваться глубинного смысла того, что происходит на экране. А это уже работа, труд, требующий хотя бы минимальных интеллектуальных усилий.

По ходу показа обнаружилось, что триумф не безусловен. Кто-то безоговорочно полюбил «картину маслом», кто-то — с оговорками, а у кого-то она вызвала приступ раздражения.

Сразу, пока не забыл, скажу о самой интересной корпорации недовольных зрителей — об антисемитах.

Вот им пришлось особенно непросто. Они же тоже зрители и в чем-то — вполне нормальные люди. И им должна быть интересна лихо закрученная занимательная история борьбы с бандитами в послевоенной Одессе. И им должен быть симпатичен главный герой, решительный, бесстрашный, дерзкий, справедливый до самозабвения и самоотречения и просто обаятельный мужчина. И вот какая обида — еврей. Это же для антисемита — трагедия. Это для него все равно как полюбить еврейку. Да еще жениться на ней. И каждый день ненавидеть, любя. А вдобавок ко всему Давид Гоцман умнее (так получилось по фильму) маршала Жукова, красы и гордости русской истории.

Самое же огорчительное для отечественных юдофобов то, чего они пока не понимают во всем объеме, но о чем, думаю, догадываются на подсознательном уровне, — одесский еврей Давид Маркович Гоцман отныне и навсегда стал национальным героем России. Притом мифологическим. В ряду комдива

Чапаева, полковника Исаева и мента Глеба Жеглова. А с этой гвардией не поспоришь и не повоюешь.

Если с Гоцманом не получается поспорить, если его уже невозможно дискредитировать и втоптать в грязь, то можно попробовать его поставить под ружье сталинизма. Что, собственно, и попытался сделать самый изощренный и самый громокипящий юдофоб современной России господин Проханов, радостно возвестивший: «Появляются имперский герой и имперский художник».

Писатель тронулся на идее «пятой империи». Она ему везде мерещится. Померещилась и в сериале Сергея Урсуляка: «Сталин в фильме «Ликвидация» смотрит из каждого кадра, и не только с портретов. Впервые за двадцать лет показана безупречная, отточенная в своей имперской красоте сталинская военно-государственная машина. Эстетика силы, геральдика служения, всепобеждающая мощь государства. То, что в «Семнадцати мгновениях весны» было достоянием германского «орднунга», в «Ликвидации» стало образом советской системы».

Публицист так зашелся в сталинофилии, что выразился еще крепче: «Этот фильм с острейшим интересом и упоением смотрели сразу несколько поколений. Словно в дом вернулся родной человек, которого считали убитым. Вернулся дух СССР после «похоронки» 91-го года».

«Дух СССР» на наши телеэкраны, действительно, вернулся, но не с «Ликвидацией», а с проектом Михаила Леонтьева «Большая игра», с риторикой товарищей Кургиняна, Веллера, тех же Проханова и Леонтьева.

Неприятие демократических ценностей настолько ослепило господина Гексогена, что он неспособен увидеть то, что реально происходит на экране. Там ведь как раз показано, что «безупречная, отточенная в своей имперской красоте сталинская военно-государственная машина» ничего не может сделать с уголовниками, несмотря на «виртуозный интеллектуализм» кастовых советских командиров.

В новейшей истории России и российского кино «Ликвидация», пожалуй, первый случай успешного художественного мифотворчества.

Кстати, именно потому, что перед нами кинематографическое создание, одетое в броню мифа, почти все нападки по части исторической недостоверности отскакивают от него, как горох от стенки.

Мы, порой отчаянно ревнуя художественных персонажей к историческим прототипам и художественные реалии — к историческому материалу, никак не можем согласиться с тем, что прошлое здесь не цель, а средство.

Это ведь, как экранизация классики. В иных случаях кинематографист решает чисто просветительскую задачу и тогда идет след в след за первоисточником. А в других — прибегает к литературному оригиналу как к своего рода оптическому прибору. В последнем случае в титрах, предваряющих фильм, возникает строчка «По мотивам...».

«Ликвидация» — сериал «по мотивам» реальных событий, случившихся сразу после войны в освобожденной Одессе. Такой способ экранизации истории — довольно распространенная практика как в отечественном, так и в мировом кинематографе.

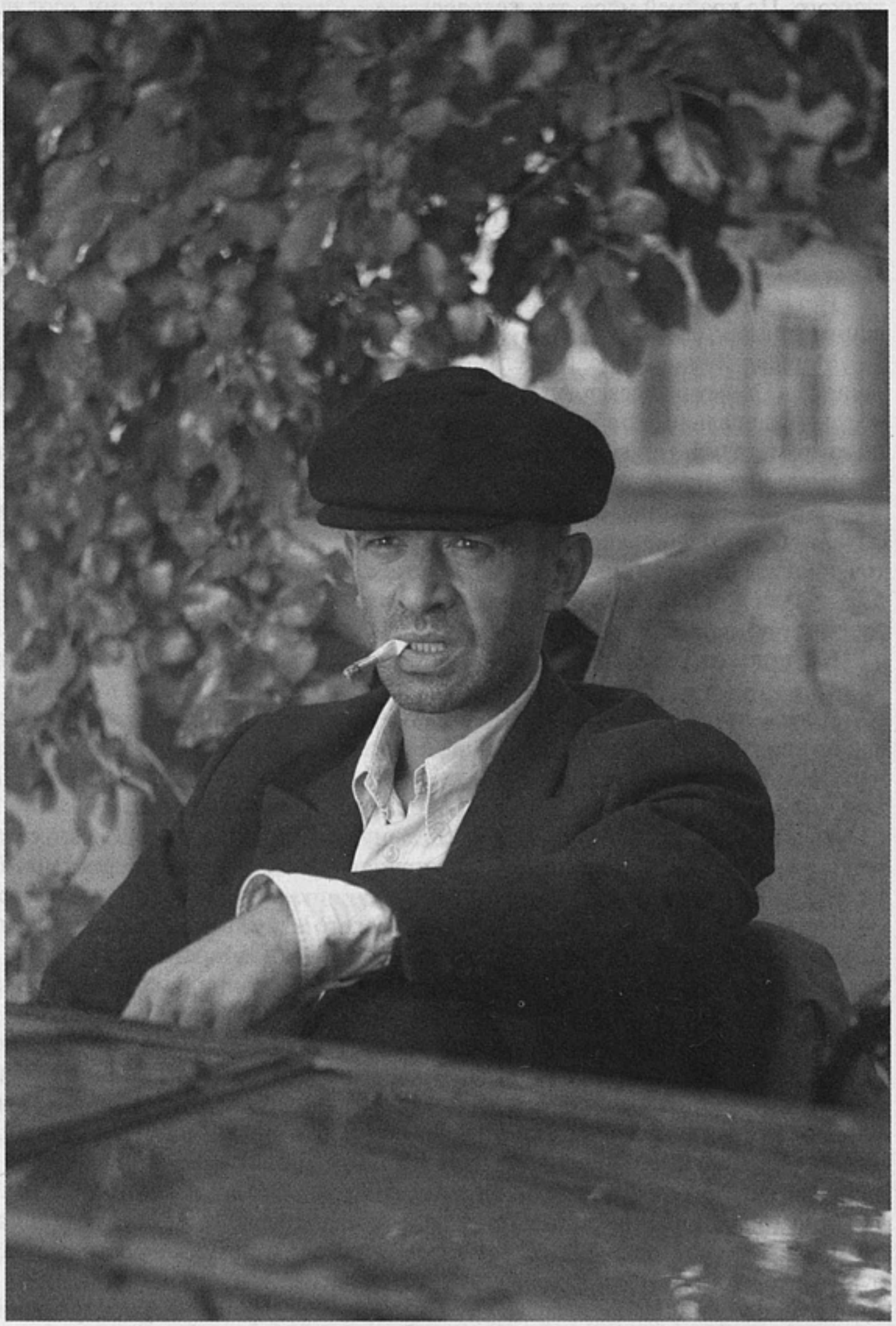
По отношению к «Неуловимым мстителям» ни у кого вопросов не возникало и не возникает на предмет их документальной основательности. Потому что там жанр сразу все поставил на место и зритель с первых кадров понял, что перед ним не быль, а небылица, то есть легенда.

В отношении к «Семнадцати мгновениям» все оказалось несколько сложнее. Авторы работали в пограничной зоне. Они балансировали на грани исторической фантастики. Потому у современников и были вопросы по части достоверности представленных на экране фактов. Создатели героической штирлициады не посмели громко сказать, что сотворили миф «по мотивам» некоторых обстоятельств Великой Отечественной войны; они предпочли ввести в сюжет хроникальные кадры победного наступления советских войск, чем еще больше, что называется, «подставились» под огонь критики со стороны «ревнителей».

Пресса не осталась равнодушной к «Ликвидации», но и не оказалась единодушной. Восторгов было превеликое множество. Они в основном адресовались Владимиру Машкову, сыгравшему главного героя. На долю других актеров досталось тоже немало комплиментов. Но и претензии, недоумения, обвинения по ходу показа сыпались на картину и ее авторов обильно и густо. Больше всего нареканий вызвала историческая сторона «картины маслом».

Всех замеченных несоответствий не перечислю. Но вот, например. Нам говорят: не было столько евреев в послевоенной Одессе. И не мог тогда еврей возглавлять милицию. Еще одна невероятность — маршал Жуков в исполнении Владимира Меньшова. Не таким он парнем был.

Могу себе представить, сколь много неточностей находили участники и свидетели Троянской войны в созданном мифе о ней. Кто-то негодовал по



«Ликвидация»

поводу Елены — мол, выдумка это. И то, что она была якобы прекрасной. И деревянный конь — небылица. На что другой древний грек, видимо, клялся и божился, что он сам просидел в этой душной деревянной темнице несколько часов кряду, стараясь не кашлять и не чихать.

Но разве теперь нам не наплевать на то, имеют или не имеют под собой фактические основания перипетии Троянской войны? Пускай не имеют, но уж больно красивая история.

Так ли все происходило в поединке тщедушного Давида и могучего Голиафа, как это описано в известной легенде? Но ведь и это — красивая история.

Красивые истории, как и красивые формулы, почти всегда достоверны.

Ну не мог, продолжают настаивать знающие люди, ссучившийся щипач Фима прожить и дня. А он две серии не сходил с экрана. И казалось, что мог бы и еще погулять, столь убедительным он был в исполнении Сергея Маковецкого. По крайней мере, так желалось.

Так пожелалось еще сильней, когда голова мертвого Фимы стала болтаться в кузове поехавшей полуторки и Давид взял ее в ладони. И стало понятно, как они были дороги друг другу. Это один из самых щемящих в эмоциональном отношении кадров.

Как и тот, когда Гоцман в театре вместе со всей блатной Одессой слушает Утесова.

Ну не участвовал Леонид Осипович в операции по отлову одесских авторитетов. Ну не было этого. Не приезжал он в тот год в свой родной город. И все это, как ни странно, не имеет ровно никакого значения для зрителя.

Нет правды исторических обстоятельств, а правда переживания вымышленных обстоятельств есть.

Маршал Жуков, по свидетельству одних очевидцев, без приключений приехал в Одессу на поезде. Авторы сериала не стали отпираться и признались, что они скандальное прибытие маршала в город на машине придумали для пущего драматизма. Тем временем нашлись другие свидетели, которые подтвердили, что именно все так и было, как показано в фильме.

Такова «волшебная сила искусства». Художественная достоверность воображаемого способна перебороть достоверность документированных фактов, против которых в обыденной жизни никак не возразишь. А художественная правда воплощенного образа, как правило, берет верх над реальным историческим лицом.

В сущности, работа в пограничной зоне чревата нечаянными осложнениями.

В последних четырех сериях «Ликвидации» детективная интрига натянулась, как тетива лука. На первый план вышел Академик — майор Кречетов со своим амбициозным планом свалить маршала Победы Жукова. А подполковник Гоцман в предпоследней серии ушел в тень. В сугубо конспиративных целях.

Внешняя цепь событий напряглась, а внутренний нерв сюжета всего сериала резко ослаб. Можно сказать, обесточился. Потому что ушла тема противостояния Гоцмана против Жукова.

Нет, разумеется, по логике приключенческого жанра все правильно. Ближе к финишу нужен был выход на персональное противоборство героя и злодея — так во всех блокбастерах делается. Потому и была придумана эта история с ловушкой для вражеского подполья: гарнизон покидает Одессу, которую попытались захватить катакомбные партизаны.

Вот этот мотив оказался чересчур вольным даже для такой исторической фантазии, как «Ликвидация». И именно в силу той причины, что ее авторы работали в пограничной зоне между мифом и былью. Но, может быть, со временем, когда все реалии Великой Отечественной войны обретут статус легендарных преданий, как это произошло с событиями Отечественной войны 1812 года, и этот мотив не покажется таким уж фантастическим.

Правда, не исключено, что к тому времени право и справедливость уже не будут находиться в столь напряженных отношениях, как это нам приходится видеть сегодня. В чем и заслуга создателей «Ликвидации». В послужном

списке отечественного ТВ появился новый национальный киномиф о поединке Добра и Зла и явился новый национальный киногерой, неожиданный для современной России, — одесский еврей Давид Гоцман.

Каким был в действительности начальник одесского УГРО — не суть важно, коли есть Давид Гоцман. Особо наблюдательные критики разглядели его прототип в фильме Говорухина «Место встречи изменить нельзя». Это Жеглов Высоцкого. Иные увидели и нечто большее: «Ликвидация» просто-напросто — римейк говорухинского сериала.

За сходным чаще всего таится несходное. Если уж на то пошло, «Ликвидация» не повторяет «Место встречи...», а спорит с ним. У Говорухина заявлена тема противостояния Шарапова и Жеглова, то есть законности и справедливости, но она не решена. А здесь, у Сергея Урсуляка, она — лейтмотив, звучание которого нарастает по ходу повествования. И особо трагичен он в силу того, что живет и рвет душу в сердце одного героя — Гоцмана, который плоть от плоти блатной Одессы, который поднимается в своей правоте и над ней и над правдой маршала великой Победы.

Мы следим за ним от серии к серии, и в какой-то момент становится не важно, кто из героев хоронится за псевдонимом Академик и чем дело кончится.

Стало быть, сюжет организован таким образом: детективная интрига со всеми ее сложными поворотами, обманными ходами, неожиданными метаморфозами — не хребет сериала, а его оболочка, его покров, прошитый мелодраматическими отношениями главных героев с женщинами, с усыновленным мальчишкой.

Под этой оболочкой тяжело дышит, истерит, отчаивается и рвется к своему разрешению коллизия противостояния правды Гоцмана и правды Жеглова, которую в незамутненном виде представляет на экране маршал Жуков.

Гоцман: «Вор должен сидеть в тюрьме, но по суду». Жуков: «Преступник должен быть наказан по-любому — хоть по закону, хоть без суда и следствия».

У Говорухина мотив противостояния Шарапова и Жеглова — это мотив вспухающего спора между законом и справедивостью. Зритель радуется благополучному исходу и забывает прощальную реплику невинно арестованного интеллигента, предупредившего Шарапова, что Жеглов нехороший человек.

В том фильме Шарапов и Жеглов отловили преступника Горбатого, и тем дело кончилось.

В этом суть конфликта, как мне кажется, много глубже. Она в самом герое — в Давиде Гоцмане. И биться-то ему приходится не столько с загадочным Академиком, сколько с собой. Мало того, еще и с маршалом Победы — Георгием Жуковым.

Разрешение коллизии тем более интересно, что она не чистая ретроспекция. Она имеет отношение к сегодняшнему дню. История ликвидации бандитизма в послевоенной Одессе, возможно, имеет некоторое отношение к истории борьбы с коррупцией в России постсоветской. Как метод. Как принцип. Как идеология.

Теперь пусть меня убедит кто-нибудь, что «Ликвидация» в пору борьбы с коррупцией — чистая ретроспекция.

Рискну повториться только вот в чем: создателям сериала удалось сотворить не просто увлекательный художественный многосерийный фильм, но и новый миф с новым героем (в статусе-звании «легенда»), что вообще случается в кинематографе не часто, а в отечественном — в последнее время аналогичный пример и вспомнить не могу.

И вот в тот момент, когда всем ревнителям исторической точности надоело уличать авторов в накладках, ошибках, натяжках и прочих грехах (а случилось это с завершением сериала), на телеэкран выдается документальный фильм «Маршал Жуков против бандитов Одессы. Правда о «Ликвидации».

Из оного следует, что неправды в сериале гораздо больше, чем могли предположить самые ярые его недоброжелатели.

Почти все сплошь неправда. Подлинно достоверно только то, что Жуков в 1946-м проходил службу в Одессе, которая кишела ворами, грабителями и шулерами, а все остальное...

И маршал не воевал с бандитами. И бандиты ничего не замышляли против маршала. На экране воинские подразделения — это олицетворенный порядок, образцовая законность, надежная защита мирных граждан от уличной преступности, а в действительности сама армия была в какой-то степени криминализирована и нуждалась в жесткой чистке. Да и самому маршалу Победы приходилось думать, как отмыться от подозрений в незаконном обогащении трофейной добычей.

Авторы документального фильма и режиссер игрового сериала Сергей Урсуляк признаются, что так и не обнаружили ни одного документального подтверждения тому, что опальный Жуков придумал и санкционировал операции как по отлову уголовных авторитетов на гастрольном концерте Утесова, так и по отстрелу бандитов переодетыми в штатское контрразведчиками. И, разумеется, не нашлось в архивах какого-нибудь следа об операции, хотя бы отдаленно напоминающей ту, что в сериале была проведена маршалом по заманиванию уголовников в Одессу.

Не нашлось ни документов, подтверждающих достоверность славных антикриминальных подвигов Жукова, ни живых свидетелей того, что так оно и было. В народе ходило много слухов о нескольких покушениях на командующего округом, об обстрелах его машины, но ни один из водителей не смог вспомнить ничего подобного.

Народная молва тем не менее связала славное имя сталинского полководца с укрощением «многоголовой гидры криминала». И случилось это по одной простой причине: сам Жуков к тому времени был уже мифом. Причем — положительным. А это такой магнит, который притягивает к себе все хорошее в жизни. Так же, как отрицательный миф поневоле берет ответственность на себя за все скверное. Это закон природы человеческого общежития.

Так что авторы «Ликвидации», затевая свое предприятие, уже стояли на твердой и основательной почве допущений, вымыслов, домыслов, фантазий, преданий, легенд и апокрифов — словом, всех тех ингредиентов, из которых варится новый мифологический продукт.

Но Сергей Урсуляк не просто художественно и профессионально обработал и аранжировал продукт мифотворческой самодеятельности масс. Он его сильно переработал. Жуков в сериале — гроза бандитов, но не победитель их, не освободитель от них. Он всего лишь наместник Сталина. Он — прокуратор кесаря.

А победитель и освободитель легендарной Одессы-мамы — никому доселе (до сериала) не известный Давид Маркович Гоцман. Отныне именно он — наш национальный герой. А можно взять и выше — герой новорусской мифологии.

Стало быть, с новым годом и с новым мифом?..

АННА СЛАПИНЯ

Глазами подростка

Едут по проселочной дороге два дальнобойщика на фуре, везут рыбу. Разваленная ржавая автобусная остановка, одна из тех, что стоят по обочинам сельских дорог, даже если автобусы здесь давно не останавливаются. Рядом с ней веселая проститутка в красном платье и зеленых резиновых сапогах делает реверансы, завлекая клиентов. Фура останавливается, подбирает проститутку, в местной гостинице дальнобойщики, как подростки, скидываются на камень-ножницы-бумагу, кто будет первый. Все это происходит как-то очень легко, не пробуждая мыслей ни о тяжелой доле русских женщин, стоящих на трассе, ни о суровой жизни русских мужчин, вынужденных дни и ночи проводить за баранкой. Видно, что проститутка свое дело любит. А дальнобойщики по-своему уважают ее: «Огонь девка!»

По атмосфере этот фильм напоминает сериал «Дальнобойщики» — и темой, и главными героями. Водители фуры — Федор и Иван — все делают по-справедливости. Не левачат, разбоем на дорогах не занимаются, груз доставляют в срок. «Хорошие мужики».

«Муха» снималась при поддержке телеканала НТВ и сначала задумывалась как телефильм. Но потом, как признался продюсер Евгений Гиндилис, стало жалко отдавать получившееся кино телеканалу и решили выпустить его сначала на экраны.

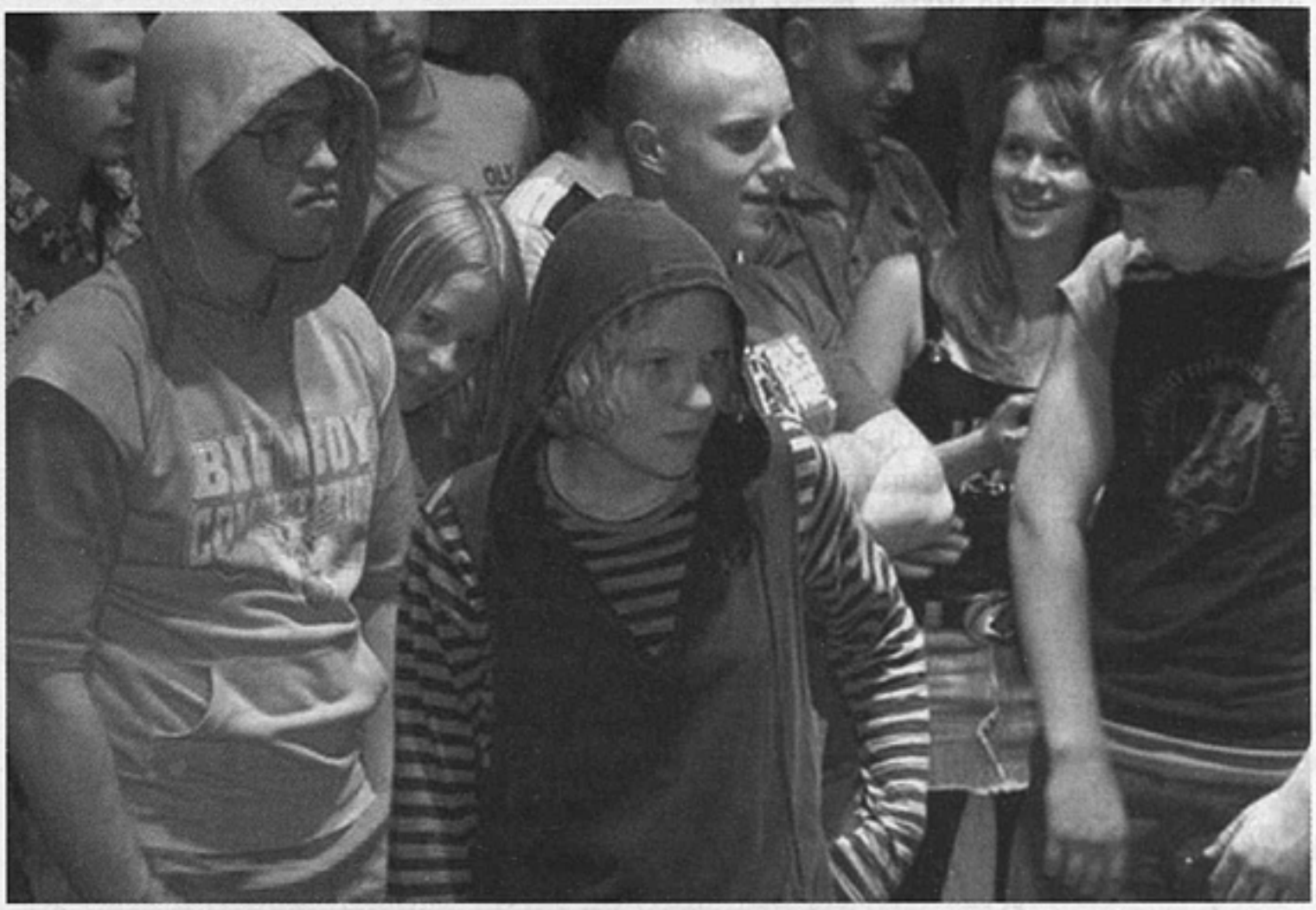
Как режиссер Владимир Котт снимал фильмы для телесериала «Ха», в большом кино дебютировал картиной «Родственный обмен» (2004), диплом ВКСР защитил замечательной короткометражной притчей «Дверь» (2004) — о человеке, который всегда носил с собой дверь от старого снесенного дома. Дверь мешала, не влезала в автобус, а там бы-

«Муха»

Автор сценария и режиссер **Владимир Котт**
Оператор **Евгений Привин**
Художник **Олег Ухов**
Композитор **Антон Силаев**
В ролях: **Алексей Кравченко, Александра Тюфтей, Сергей Селин, Евгения Добровольская, Александра Боговая, Анна Данилова**
Компания «Твинди», телеканал НТВ
Россия
2008

ла любимая, но оставить свое прошлое, материализовавшееся в этой облезлой деревяшке, он не мог.

Сюжет «Мухи» прост и, может быть, даже наивен. Федор Мухин (Алексей Кравченко) — дальнобойщик, проигравший в начале фильма своему напарнику Ивану первенство быть с проституткой. Он получает телеграмму: «Приезжай. Люблю. Жду». Федор не знает, ни от кого телеграмма, ни зачем ему ввязываться в эту авантюру, но едет в город Барабаш. Оказалось, что телеграмму прислала некая Маша, учительница местной школы, чьи похороны встречали Федора на въезде в город. Маша перед смертью



«Муха»

переписала на Федора все свое имущество, оставила ключ от дома-развалюхи и... дочку — Веру Федоровну Мухину, шестнадцатилетнюю оторву, как раз перед приездом Федора спалившую дачу местного начальника и теперь сидящую в КПЗ. Милиция объясняет Федору, что он может либо заплатить за дачу кругленькую сумму, либо уехать, но тогда его дочь (или не дочь?) отправится в колонию. Федор остается. Эта ситуация, конечно, больше пригодна для сериала, и все же... Федору уже за тридцать, ни семьи, ни детей, жизнь проходит, и когда-то надо остановиться, где-то осесть, остепениться.

В Барабаше Федор становится «первым парнем на деревне», в которого влюбляется все женское население: от школьниц (у которых он чуть позже, когда заведет роман с учительницей математики, подрабатывающей официанткой в кафе, будет вести физкультуру) до пенсионерок. Пока же Федор приходит в местный автопарк и, «чтобы не болтаться без дела», просит какую-нибудь работу потяжелее. Находятся только асфальтоукладочный каток и ассенизаторская машина. Для катка нужен специалист особой квалификации, да и ездить со скоростью два километра в час Федор не привык. Его предупреждают: «Не лихачить, не гонять, это единственная говнососка в городе». И вот Федор Мухин, сказочно положительный герой, за ее рулем. Никакой работой не брезгует, деньги, чтобы Вера расплатилась за дачу, собирает, почтальоншу, которой не приходят письма от сына из армии, утешает.

Интрига «Мухи» — взаимоотношения Веры (это имя, похоже, стало у российских режиссеров любимым) и ее то ли отца, то ли «просто» Федора. Вера то пускает его в дом, то заставляет спать в сарае, то кормит макаронами по-флотски, то подсыпает снотворное в чай, а потом... поджигает дом. Впрочем,

Федор каким-то чудом просыпается и выбирается из пожара. Все в этом фильме понятно. И то, что Вера ревнует Федора к женщинам, и то, что на самом деле ей нужен отец, и... Уже в середине фильма становится ясно, что финал будет счастливым. Но предсказуемость сценария компенсируется работой актеров. В наших фильмах последнего времени неизбежно возникает неприятнейшее ощущение актерской фальши. Иногда она проскальзывает и в «Мухе», но положение спасает Александра Тюфтей. Ее Вера не красива, не женственна и не мила (в отличие от самой актрисы). Она занимается боксом, дерется с мальчишками и никому не доверяет. Все это молодая Александра Тюфтей сыграла так органично, будто не только на самом деле в КПЗ сидела, но и в детстве-юности была такой же невыносимой сорвиголовой из провинциального промышленного городка. Что говорить, талантливая дебютантка.

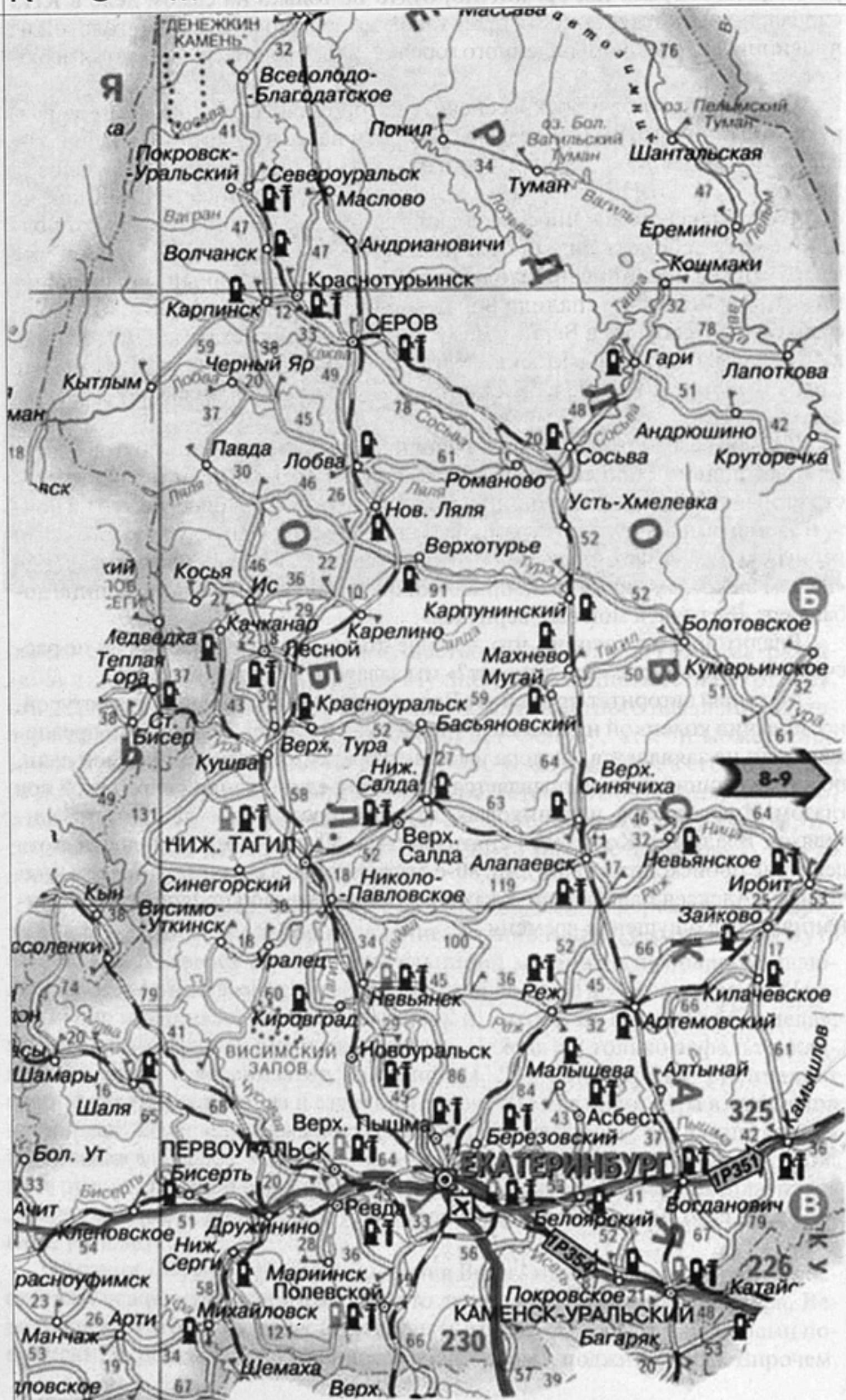
Фильм снимался в Воскресенске, в котором пять заводов! Нищета, разруха, коптящие трубы и облезлые граффити на железобетонных заборах — всего этого в избытке, стоит только отъехать из центра Москвы и далее за пределы МКАД. Но разруха и разложение предметного мира никак не отражаются на героях. Они совершают ошибки, но никогда не сделают подлость, могут сбежать с поля боя, но потом обязательно раскаются и уже в следующем поединке преодолеют трусость. Даже главный злодей фильма — богач, чью дачу спалила Вера, — «человек с биографией». Оказывается, он был влюблен в Верину маму, уговаривал переехать к нему, обещал кучу денег и больницу в Москве, когда та заболела. Но она отказалась, все ждала Федора. И умерла в ожидании. Прекраснодушный сюжет. Но и такие бывают.

Ужасов безработицы, разбоя, насилия — непременных атрибутов современных фильмов про сельскую жизнь — здесь практически нет. Зато есть страшный эпизод, вырастающий из бытового диалога. Придя как-то на почту и застав рыдающую почтальоншу, Федор спросил «Что случилось?» «Сын вернулся». — «А чего плачешь?» — «От радости». — «А чего не писал?» — «Нечем было». Тут зрители начинают хихикать, но после паузы женщина добавляет: «Без ручек мой сын вернулся».

Владимир Котт говорит, что, вообще-то, на смех в этом месте он не рассчитывал. Но вопрос «кто виноват?» мы задавать не будем.

Местный авторитет предлагает Вере отдать тысячу рублей долга натурой, но, получив коленкой ниже пояса, удаляется и больше с подобными предложениями не заявляется. Федора избивают братки хозяина сожженной дачи, но на следующий день он появляется на работе с единственной царапиной под глазом. Иначе говоря, из тупиковых ситуаций герои «Мухи» выходят победителями. Владимир Котт хотел снять фильм о 80-х, о своей молодости, хотя действие происходит в наши дни. 80-е отпечатались в его памяти совсем иначе, чем у Алексея Балабанова. У каждого режиссера свои полярные воспоминания и свое ощущение времени.

К О М М Е Н Т А Р И И



ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Дорога

1

В романе Алессандро Барикко «Такая история» содержится самая романтичная идея дороги. Герой мечтает построить трассу, повороты которой повторили бы всю его жизнь: «Закладывая вираж, я вычерчу траекторию, которую запомнил много лет назад, — это может быть нечаянная или желанная встреча, подъем брови, изгиб бедра, внезапный вывих беседы. Но, проходя трассу снова и снова, набирая скорость, все больше срастаясь с машиной, становясь ею, можно ускользнуть из сентиментальной ловушки воспоминаний, освободиться. И тогда бесчисленные повороты сольются в идеальный овал — дорогу, ведущую «в самое сердце мира».

В стране, только-только переживающей автомобильный бум, еще нет своей мифологии хайвеев и автобанов, своих автомобильных икон и богов; приходится пользоваться заемными. Зато, подобно герою «Такой истории», ровеснику автомобильной эры, у нас есть шанс увидеть в машине не просто техническое чудо, манящее и опасное, но и отлитую в металле, резине и пластике мечту. Конечно, не о достатке и респектабельности, нет-нет, оставим эту дребедень, возьмем выше. И тогда, забыв об убогом родном автопроме, коростах асфальтовых заплат и дырах в дорожном покрытии, мы сможем разглядеть в автомобиле не средство, а идею передвижения, как это делает Барикко: «В садах Версаля, мадам, стартует пробег мечты, «панар-левассор», семьдесят лошадиных сил, четыре цилиндра из чистой стали, как у пушек, мадам».

Когда мне было лет шесть, я точно знал, как выглядят «Панар-Левассор» и «Испано-Сюиза», «Форд Тандерберд» и «Мазерати Мистраль» — книжка по истории автомобильного дизайна, ни авторов, ни названия которой я теперь не вспомню, заменяла мне сказки Андерсена и могла соперничать разве что с мифами Древней Греции в пересказе Куна. Мимо дома моего детства, обгоняя трамваи, тарахтели «Запорожцы» и «копейки», в удачный день можно было увидеть горделивую «Победу», но «Крайслер Империал» явно брезговал нашим проспектом, предпочитая хайвеи грез. Чуть позже я понял, что никогда не скоплю даже на «Жигули», и забросил книжку с написанными по-русски сказочными названиями в дальний угол. Подростком я уже не интересовался, на чем гоняли мои рок-кумиры. А когда бегал в Музей кино на французскую «новую волну», ни разу не зацепился взглядом за мелькающий в кадре силуэт «Ситроена DS», напрочь забыв, что эту машину называли «богиней»; мне было уже все равно.

Из всех буржуазных соблазнов важнейшим для меня, однако, стал автомобиль. Кто бы знал, что для встречи с мифами Древней Греции, хотя бы

и в пересказе Куна, надо непременно получить права. Иначе вам не достанется ничего, кроме самых знаменитых развалин, безусловно величественных, но отшлифованных взглядами экскурсионных групп, и вы лишь примете участие в этой полировке. Ни один вменяемый туроператор не повезет вас, к примеру, в Фивы, потому что это забытый даже дряхлыми олимпийскими богами городишко с неработающим кафе на центральной улице, вдоль которой молча сидят у своих домов старики, с брошенным посреди дороги экскаватором да никчемными кусками чего-то античного, наспех огороженными по соседству с пустырем. Не примечательным ничем, кроме неуловимого и пронзительного сходства с пейзажами из «Эдипа» Пазолини.

В одном японском фильме умершим предлагают экранизировать их лучшее воспоминание, и мне очень нравится эта идея. Если в каком-нибудь из закоулков вечности и впрямь существует такая услуга, я закажу себе, пожалуй, простейшее роуд-муви, в котором машина с кошачьим урчанием будет облизывать поворот за поворотом, а миражи над дорогой дрожать, как обрывки сна на ресницах, пока солнце не включит на горизонте стоп-сигнал и не стечет по зеркалам заднего вида. И пусть это слишком похоже на рекламный ролик, припрячьте сарказм. Если ехать достаточно долго, на указателях вдоль обочины начнут сменяться не только названия, но и языки. И лишь подступающая дремота заставит меня свернуть в придорожный отель — я не знаю, у какого и кем населенного пункта, в какой стране это случится, и это незнание прекрасно. Именно так — совершенно по-детски — я до сих пор представляю себе слово «свобода».

2

Для того чтобы увидеть наяву этот эйфорический сон автотуриста, нужно не так уж много: права, кредитная карта и виза в загранпаспорте — увы, в России такое кино не получится. И дело не только в состоянии федеральных трасс, наводящих, в лучшем случае, на предположения о партизанской войне, в худшем — о ковровой бомбардировке.

Мысль об автопробеге по родине неизменно упирается даже не в психологический, а скорее, в культурный барьер. Если западная, вычитанная в книгах и подсмотренная в фильмах идея дороги — свобода, то идея дороги в России, несомненно, — беда. Идиома классика насчет дураков и дорог не просто зафиксировала, а словно бы заклинила эту катастрофическую истину в русском сознании: всякий знает, что в России две беды. Куда, дурак, несешься?

Куда, к примеру, едет «Бумер» — первое в новом российском кино настоящее, полнокровное и мощное роуд-муви? В этом архетипическом сюжете о дураках и дорогах все обречены с самого начала, а совершенное творение немецкого автопрома справедливо получает прозвание «катафалк».

Да что там, у нас и Lost Highway Линча упрямо перевели из области смутной пугающей неопределенности в безусловно катастрофический указатель — не «Затерянное шоссе», а «Шоссе в никуда».

Любое роуд-муви так или иначе имеет в виду последнее путешествие, рассказывает о смерти. Это классика жанра. «Бонни и Клайд» и «Беспечный ездок», «Тельма и Луиза» и «Пустоши» Терренса Малика (самый странный, тревожный и волшебный из всех дорожных фильмов). Их герои тоже обречены. Но и заворожены, очарованы.

У нас похоже, только вместо романтического бунта — одна дурная похмельная безнадежность на дне бензобака.

Итак, дорога — беда, а ехать, в сущности, некуда. Гигантская территория лишь усугубляет безнадежное и паническое ощущение пространства: в административном центре этой необъятной географии я сижу, как мышь, сжигаю в пробках сотни литров бензина и бессмысленно взбиваю всесезонную грязь колесами, хотя гораздо проще делать это ногами. Мне кажется, что тысячи километров российских дорог и миллионы лошадиных сил под капотами стяги-

ваются в антиматерию, в черную дыру, в неоновый, потрескивающий, как шаровая молния, клубок разрушительных энергий и скоростей, намертво замкнутых в бетонный каркас Московской кольцевой автодороги. Здесь можно разогнаться до пушечных скоростей, но нельзя вырваться, ускользнуть.

3

Это, конечно, не новость. Ускользнуть, освободиться хотят и герои романа Джеймса Балларда «Автокатастрофа», еще в 1973 году суммировавшего опыт современного автовождения как постоянного соблазна агрессии и секса. В конце 90-х культовую книгу экранизировал Дэвид Кроненберг, с отстраненным физиологизмом смешав на экране сперму, кровь и машинное масло — техногенную лимфу новой эпохи. Автомобиль в момент удара — последняя возможность выпрыгнуть из затхлого тупика обыденности, испытать смерть как оргазм. Сегодня не получилось, но, может быть, в следующий раз, дорогая? Так главный герой успокаивает в финале жену, выбираясь из расплющенной машины. Фильм вызвал скандал в Канне, но в Москве прошел почти незамеченным: десять лет назад мы вряд ли могли представить, что окажемся в его реальности.

Я не могу отделаться от мысли, что теперь здесь идеальное место для этого сюжета. Не то чтобы современная Москва похожа на Лондон 70-х — наверняка ничуть. Да, транспортный коллапс застиг нас с опозданием на три десятка лет, но важнее другое. В отличие от западного мира, мы разом переживаем эйфорию и агонию автомобильной эпохи и потому можем понять Балларда как никто. Ты наконец-то купил автомобиль мечты: восемь цилиндров из стали, как у пушек, мадам, четыреста лошадиных сил, автомат. Но это уже ничего не меняет — ты уперся в затор. И когда в нем появится просвет, рефлекторно продавишь газ до упора.

Агрессия набухает над дорогой тяжелым смогом, с которым не справляются никакие нейтрализаторы. По размеру автомобиля и диаметру выхлопной трубы можно ставить диагноз. Ближе к ночи, когда проспекты и шоссе наконец пустеют, мы выпускаем из мотора демонов, копивших злобу в глухих пробках. А утром привычно поглощаем новости об авариях с участием знаменитостей, не замечая, как теряется грань между страхом и возбуждением: емкая формула Балларда «cars, stars, scars» — «машины, звезды, шрамы» — внятна теперь и нам. Статистика фиксирует лавинообразный рост числа автомобилей и количества ДТП, но я знаю это не хуже статистики, потому что сам — ее часть. Когда герой Балларда вышел из больницы, ему показалось, что машин стало намного больше. О да, мне тоже.

Но разве безнадежный прогноз «Автокатастрофы» отменяет мечту «Такой истории»? В стране, переживающей автомобильный бум, переводная романтика как будто прилагается к каждой новенькой иномарке. Дурак видит дорогу — быть может, одну из тех, что ведут в самое сердце мира, и наплевать, что в этой артерии — тромб. Ты все равно чувствуешь зуд в предплечье, как будто рука уже легла на рычаг переключения скоростей и ощутила вибрацию холостых оборотов. Мысленно проходишь повороты, набирая скорость, постепенно срастаясь с машиной, становясь ею. Сперва исчезает нервная дрожь подвески, низкое гудение шин и чуть надсадный, по-февральски простуженный, голос мотора, а потом повороты сливаются в идеальный овал, по которому за доли секунды пролетает вся жизнь. «Теперь отбрось в сторону мир, — объясняет любимой герой Барикко, — деревья, в которые врезаешься, людей, перебегающих дорогу, неожиданные перекрестки, пыль и невообразимый шум. Воспринимай только само чудо, чистое движение, которое рассекает время и пространство, руку, что поворотами руля следует за извилистой лентой дороги, прощая ей каждую погрешность. А кругом пустота. Получилось?»

На какой скорости, на каком круге МК*АДа*? Может быть, в следующий раз?

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

Одиночество власти

В июле 1830 года в Петербурге было получено известие о революции во Франции, свергнувшей с престола короля Карла X. «Бурбоны в третий раз падали с престола, не покусившись удержать его за собой хотя бы малейшим действием личного мужества», — к такому выводу пришел шеф жандармов граф Александр Христофорович Бенкендорф. Император Николай I получил известие об июльской революции накануне поездки в Финляндию. Очередная французская революция никак не повлияла на планы самодержца. Государь отправился в Финляндию вдвоем с графом Бенкендорфом. Всю дорогу они говорили о событиях во Франции и о тех последствиях, которые революция может иметь для остальной Европы. «...Помню, как, рассуждая о причинах этой революции, я сказал, что, с самой смерти Людовика XIV, французская нация, более испорченная, чем образованная, опередила своих королей в намерениях и потребности улучшений и перемен; что не слабые Бурбоны шли во главе народа, а что сам он влачил их за собою и что Россию наиболее ограждает от бедствий революции то обстоятельство, что у нас со времен Петра Великого всегда впереди нации стояли ее монархи; но что по этому самому не должно слишком торопиться ее просвещением, чтобы народ не стал, по кругу своих понятий, в уровень с монархами и не посягнул тогда на ослабление их власти»[1].

И государь, и его собеседник прекрасно осознавали необходимость «улучшений и перемен», но ни тот, ни другой не признавали за обществом права — пусть даже в самой лояльной форме — заявлять власти о желательности любых государственных преобразований. После восстания декабристов Николай I из материалов следствия почерпнул множество вопиющих фактов, свидетельствующих о давно назревшей потребности Российской империи в модернизации. По повелению государя из показаний членов тайных обществ был составлен свод свидетельств, в концентрированном виде давший монарху представление о необходимых переустройствах, и царь неоднократно обращался к этому документу.

Самодержавная власть не отрицала необходимость реформ и модернизации. Верховная власть готова была со временем даровать обществу права, но принципиально отказывалась вступать с ним в любой диалог. Общество трактовалось как пассивный объект попечительного управления и ни в коей мере не рассматривалось как партнер переговорного процесса. *В диалоге с обществом власть видела не только умаление своих прерогатив, но и опасность для*

[1] Император Николай I в 1830—1831 годах. См.: «Русская Старина», 1896, т. 88, № 10, с. 74—75.

самого же общества. Власть прекрасно понимала необходимость перемен и исподволь их готовила. Но и это понимание, и эта подготовка были строжайшей государственной тайной, ревниво оберегаемой от общества. В России императорского периода, согласно крылатому выражению известной французской писательницы мадам де Сталь, все было тайной и ничто не было секретом. Однако существовало одно-единственное исключение из этого непреложного правила. Подготовка государственных преобразований всегда происходила в обстановке величайшей бюрократической секретности. За годы правления императора Николая I было создано не менее десяти секретных комитетов из числа наиболее доверенных сановников, собранных для обсуждения проектов реформ, главнейшей среди которых должна была стать отмена крепостного права. Утечки информации удалось избежать. Общество ничего не знало о работе секретных комитетов. Ни их созыв, ни их деятельность не вызвали никакого брожения в обществе.

Деятельность этих секретных комитетов принесла свои плоды: их опыт был учтен при разработке условий проведения крестьянской реформы 1861 года. По мнению современных российских историков, именно неспешная и тщательная теоретическая проработка всех практических аспектов будущих реформ, осуществленная в годы николаевского царствования, во многом обусловила успешную реализацию Великих реформ в годы правления Александра II. «...Царствование Николая I явилось инкубационным периодом для реформ: в это время были подготовлены их проекты или, по крайней мере, их основные идеи, а также и люди, которые смогли их реализовать»[2]. Великие реформы вызвали лишь отдельные нежелательные эксцессы, но в целом были благополучно проведены без сколько-нибудь серьезных и масштабных социальных потрясений. Однако качественно изменившиеся исторические условия не позволили верховной власти сохранить в тайне от общества подготовку грядущего освобождения крестьян от крепостной зависимости.

Смерть императора Николая I и поражение России в Крымской войне резко изменили ситуацию. После жесточайших тридцатилетних морозов предшествующей эпохи наступила долгожданная оттепель начала царствования Александра II. Стало возможным гласное обсуждение на страницах печати наболевших вопросов русской действительности — тех самых «проклятых» вопросов, за один намек на существование которых в николаевские времена можно было поплатиться не только карьерой, но и свободой. Власть начала прислушиваться к общественному мнению, а общество стало оппонировать власти. Однако диалог между ними не состоялся. Резко возросшая общественная активность породила невиданный доселе в русской жизни феномен. Если в годы николаевского царствования верховная власть принципиально не желала вести диалог с обществом, то после отмены крепостного права уже «молодая Россия» 60-х годов не хотела этого. В эпоху Великих реформ верховная власть, как никогда раньше, нуждалась в поддержке общества, в то время как «шестидесятники» клеймили власть позором и с нескрываемой брезгливостью сторонились всех, кто имел хоть какое-то отношение к казенному пирогу.

В столичных городах появилось множество молодых людей, отличавшихся высокой степенью социальной активности и еще не успевших завершить свое образование в университетах. Число студентов Петербургского университета возросло в пять раз: с 300 человек в конце николаевского царствования до 1500 — в 1861 году.

Один из главных правительственных деятелей эпохи Великих реформ военный министр Дмитрий Алексеевич Милютин никогда не был ни ханжой, ни ретроградом. Его либеральный образ мыслей никогда и никем не подвергался сомнению. В начале 30-х Дмитрий Алексеевич с серебряной медалью окончил Благородный пансион при Императорском Московском универси-

---

[2] Миронов Б.Н. Социальная история России периода империи (XVIII — начало XX века). Генезис личности, демократической семьи, гражданского общества и правового государства. В 2-х т. СПб., 1999, т. 2, с. 219.

тете и всю свою жизнь оставался убежденным сторонником университетских свобод и университетской автономии. Однако даже бывшего студента Милютина шокировала студенческая вольница начала 60-х годов. «Молодежь, предоставленная себе самой, избавленная от учебного контроля, почти перестала учиться и занималась только демонстрациями и скандалами. Студенческая инспекция оказалась бессильною для обуздания большой массы студентов, а профессора совсем устранились от личных сношений с учащимися. Одним словом, корпорация студенческая обратилась в нестройную, разнузданную толпу молодежи, не связанную никакою нравственною силой»[3].

Энергичная и малообразованная молодежь воспринимала отечественную историю исключительно как объект хлестких и бескомпромиссных разоблачений. «Молодая Россия» гордилась своим разрывом с позорным прошлым и имела легальную возможность пропагандировать свои взгляды на страницах периодической печати. В 1861—1862 годах, по словам хорошо осведомленного современника, «даже правительственные повременные издания приняли направление «обличительное» и проводили идеи, вовсе не согласовавшиеся с видами правительства»[4]. Обилие новых либеральных изданий, появившихся, как грибы после дождя, провоцировало укоренение в обществе радикальных взглядов. «Шестидесятники», чья общественная активность постоянно подогревалась легальной и нелегальной прессой (заграничные издания Герцена и Огарева имели широчайшее хождение в обществе, их читал даже сам император Александр II), жаждали общения с единомышленниками и искали выхода для своей бурлящей энергии. Петербург, который всегда был военной и бюрократической столицей империи, в начале 60-х годов стал городом кружков и вечеринок. В частных домах собирались малознакомые люди и гремели обличительные речи. «Разве вам не известно [...] что наши отцы и деды были ворами, стяжателями, тиранами и эксплуататорами крестьян, что они с возмутительным произволом относились даже к родным детям?»[5] — с негодованием вопрошал один из «новых людей» юную выпускницу Смольного института.

У правительственных деятелей не было ни аргументов, ни нравственной силы, ни общей идеи для того, чтобы полемизировать с подобного рода воззрениями. Покончить с радикальными взглядами и их выразителями единым махом при помощи административного ресурса было уже невозможно. Печальный итог николаевского царствования скомпрометировал апелляцию к грубой силе в качестве главного механизма управления страной, а ослабление цензурного гнета и день ото дня усиливающаяся гласность не позволяли набросить непроницаемый покров бюрократической тайны на любые животрепещущие проблемы. «Вся эта небывалая в прежние времена неурядица настигла наше правительство как бы врасплох и выказала бессилие не только нашей полиции, но и всей вообще администрации снизу и до верха. Это была эпоха упадка всякой власти, всякого авторитета. Над правительственными органами всех степеней явно издевались и глумились в публике и печати. Такое явление кажется непонятным при нашем самодержавном образе правления и при том самовластии, которое предоставлено каждому органу правительства»[6].

Все это, стоит повторить, происходило в тот момент, когда приступившая к реформам власть как никогда раньше нуждалась в поддержке общества. Но русская жизнь была столь отталкивающей и столь безотрадной, а желание перемен столь сильным, что «молодая Россия» ориентировалась на безусловное и скорейшее разрушение старого, а не на медленное и постепенное созидание нового. И как бы низко ни падал нравственный авторитет верховной власти, как бы ни глумилось над властью общество, в руках государства про-

---

[3] Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина. 1860—1862. М., 1999, с. 156.

[4] Там же, с. 360.

[5] Водовозова Е.Н. На заре жизни. Мемуарные очерки и портреты. М., 1987, т. 2, с. 45.

[6] Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина. 1860—1862, с. 305.

должала оставаться реальная сила. Этой грубой силе «новые люди» могли противопоставить лишь свою молодую энергию. Если бы она была устремлена не на разрушение, а на созидание, то российская история направилась бы в совершенно иное русло. К сожалению, вся эта энергия ушла в песок. Кто-то из «новых людей», издевавшихся над властью, с возрастом остепенился, поумнел и сделал неплохую карьеру, кто-то источил пыл юности в разговорах и спился, и лишь самые радикальные и решительные бросились в революцию. «Если вы, господа судьи, взглянете в отчеты о политических процессах, в эту открытую книгу бытия, то вы увидите, что русские народолюбцы не всегда действовали метательными снарядами, что в нашей деятельности была юность, розовая, мечтательная, и если она прошла, то не мы тому виною», — заявил народоволец Андрей Иванович Желябов в своей программной речи на суде по делу о цареубийстве 1 марта 1881 года[7].

Правительство, не желавшее «торопиться» с просвещением России, испытывало острую нужду в квалифицированных и грамотных чиновниках — военных и гражданских. Стремясь побудить россиян к получению высшего образования, власть предоставляла обладателям университетского диплома весьма существенные льготы при их поступлении на государственную службу. Так, например, выпускник университета, пожелавший стать гражданским чиновником, мог — в зависимости от успехов в учении — начать службу не с низшего XIV класса, а с более высокого XII или даже с X класса Табели о рангах. Обладатель университетского диплома, избравший военную карьеру, уже через полгода службы рядовым и унтер-офицером подлежал обязательному производству в офицеры. В течение всего XIX века происходил неуклонный рост числа образованных людей. Если к началу Великих реформ Российская империя насчитывала примерно 20 тысяч лиц с высшим образованием, то к концу столетия отечественные высшие учебные заведения подготовили еще до 85 тысяч специалистов.

Складывалась парадоксальная ситуация. С одной стороны, нужда государства в грамотных чиновниках никогда не иссякала, с другой — ставший чиновником выпускник университета (за редким исключением) испытывал чувство сильнейшей неудовлетворенности своей участью. Хотя он и получал за свой диплом один-два чина, он был вынужден начинать службу с низших должностей и с подчиненного положения. Переход от университетской вольницы к ежедневной рутинной работе в канцелярии оказывался очень непростым, и выпускники университетов не были подготовлены к нему психологически. Университетские профессора этому не учили. Сам факт обязательного ежедневного хождения в присутствие воспринимался многими как каторга. Это восприятие многократно усиливалось тем, что непосредственные начальники обладателей университетских дипломов зачастую сами не имели высшего образования. Выпускники вузов, обманувшиеся в своих ожиданиях, испытывали сильный стресс. Люди нетерпеливые, энергичные и предприимчивые просто покидали государственную службу и уходили в отставку. Экономические реалии пореформенной России позволяли найти достойное место в частном банке, правлении железной дороги или акционерного общества. Однако таких мест было немного. Большинству же оставалось лишь одно: тянуть ненавистную служебную лямку в слабой надежде со временем продвинуться по службе и занять более высокое положение в чиновничьей иерархии. При этом жалованье чиновников низшего и среднего уровня было недостаточным и не позволяло им обеспечивать себя и свою семью необходимым, не говоря уже об излишнем. В то же самое время уровень потребностей образованного общества неуклонно возрастал.

Железные дороги и паровые корабли сблизили не только города, но и страны, после смерти императора Николая I была отменена высокая государственная пошлина за заграничный паспорт — все это превратило заграничн-

[7] Троицкий Н.А. Крестоносцы социализма. Саратов, 2002, с. 4.

ное путешествие из прерогативы людей очень богатых в удовольствие, доступное россиянам среднего достатка. В николаевское царствование заграничный паспорт облагался пошлиной в 500 рублей и выдавался исключительно редко и крайне неохотно, а в пореформенной России за эти деньги можно было совершить продолжительное заграничное путешествие. Во второй половине XIX века в европейских странах произошел ощутимый рост бытового комфорта, отсутствие которого в России людьми образованными воспринималось очень болезненно. Возвращаясь из заграничного путешествия, Федор Иванович Тютчев написал 2 (14) сентября 1853 года жене Эрнестине Федоровне из Варшавы: «Я не без грусти расстался с этим *гнилым* Западом, таким чистым и комфортабельным, чтобы вернуться в эту многообещающую в будущем грязь милой родины. Переход чрезвычайно резок. [...] Теперь поняли, наконец, что семейная жизнь имеет свою поэзию. Может быть, когда-нибудь признают также бесспорную поэзию комфорта»[8].

Долго ждать не пришлось. Годы Великих реформ стали временем неуклонного роста числа поклонников «поэзии комфорта», отсутствие которого они были готовы поставить в вину правительству. Отрицательная энергия в образованном обществе неуклонно возрастала, причем ее рост питали самые разнообразные источники — от неустранимых социальных противоречий до грязных гостиниц. «Семейные дрязги, немилосердие кредиторов, грубость железнодорожной прислуги, неудобства паспортной системы, дорогая и нездоровая еда в буфетах, всеобщее невежество и грубость в отношениях — все это и многое другое, что было бы слишком долго перечислять, касается меня не менее, чем любого мещанина, известного только своему переулку. В чем же выражается исключительность моего положения?»[9] — горько сетует шестидесятидвухлетний Николай Степанович — заслуженный профессор, тайный советник и кавалер многих русских и иностранных орденов — герой повести Чехова «Скучная история». Лишь когда наступили сумерки жизни, чеховский герой заметил, что в его мыслях, чувствах, суждениях «даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего. При такой бедности достаточно было серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы все то, что я прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья»[10].

Общая идея отсутствовала не только в жизни чеховского профессора медицины, ее не было ни в деятельности правительственных сфер, ни в частной жизни рядовых обывателей. Отсутствие общей идеи и накопление отрицательной энергии сказались не только на судьбе литературного персонажа, созданного фантазией Чехова, они повлияли на ход истории государства Российского. Эта отрицательная энергия подпитывала экстремистские тенденции в обществе и не давала им угаснуть. Вполне благонамеренные люди, отнюдь не склонные к ниспровержению существующего строя, с мещанским равнодушием и без всякого осуждения взирали на эксцессы революционного движения. Террористические акты, направленные против государственных чиновников и даже против царя, не вызывали ни негодования, ни возмущения — столь сильным был разлад между властью и образованным обществом.

4 апреля 1866 года произошло первое покушение на императора Александра II, в течение пятнадцати лет государь пережил целую серию покушений и 1 марта 1881 года был сражен бомбой народовольца. Личного мужества монарху было не занимать. Однако если и 14 декабря 1825 года, и в начале 30-х судьба страны непосредственно зависела от мужества государя, то спустя полвека Российская империя как никогда раньше нуждалась в поддержке общества, а именно этой-то поддержки и не было. Это и предопределило трагическую развязку.

---

[8] Письма Ф.И.Тютчева к его второй жене, урожденной баронессе Пфеффель. См.: «Старина и Новизна», 1914, кн. 18, с. 52.

[9] Чехов А.П. Собрание сочинений. В 12-ти т. М., 1955, т. 6, с. 322—323.

[10] Там же, с. 324.

Где приобрести журнал «Искусство кино»?

В Москве:

Магазин «Билингва»,
Кривоколенный пер., 10, стр. 5

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

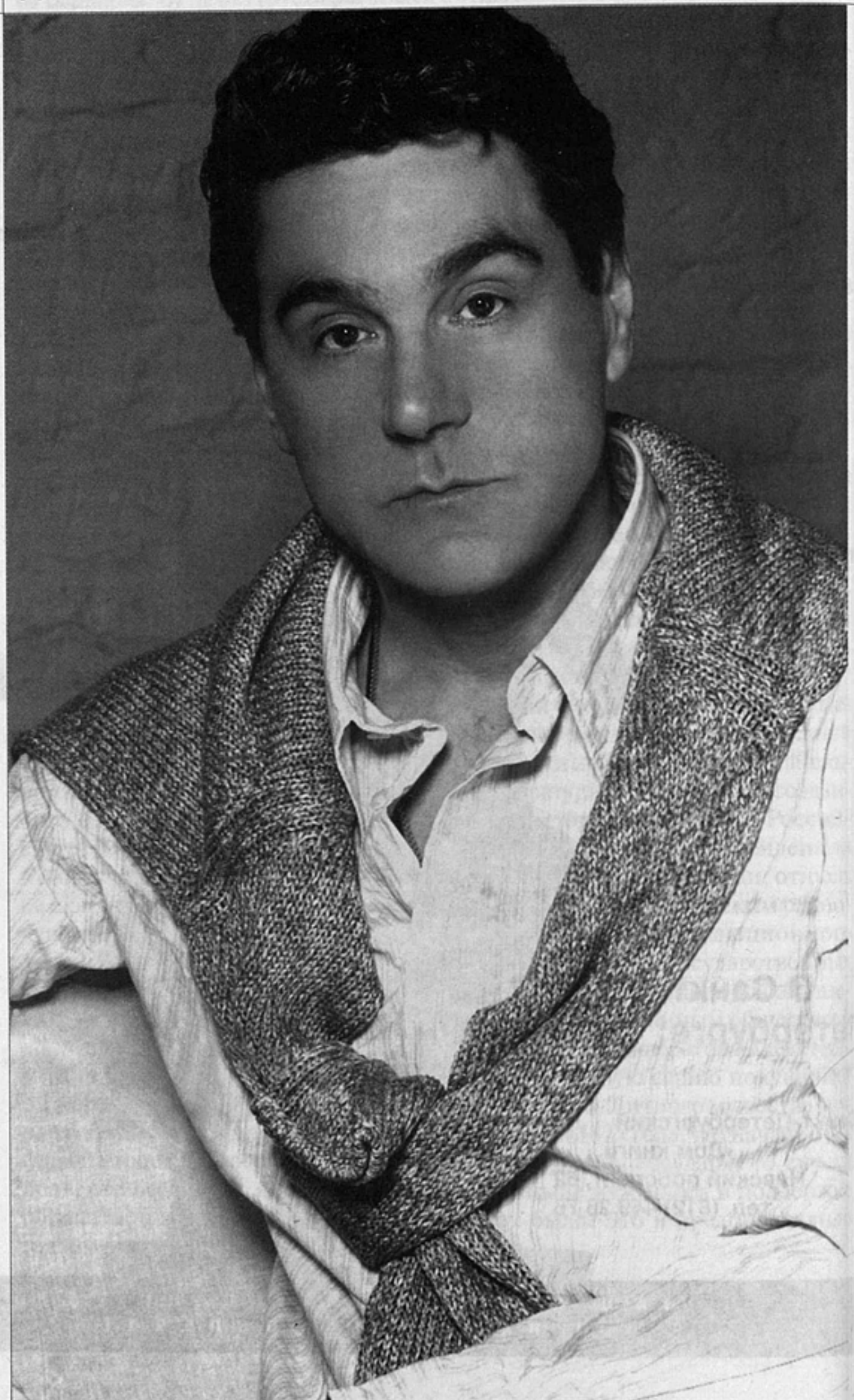
отеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

В Санкт-Петербурге:

Санкт-Петербургский
Дом книги,
Невский проспект, 62
тел. (812) 449 28 76

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



Сергей Маковецкий

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Роман с собой и роман с миром

Фиму по прозвищу Полужид интересно разглядывать. Вот как он, например, одет. На голове — круглая тюбетейка с восточным узором, очки в железной оправе тоже круглые. Белая рубашка апаш придает облику, по-южному расслабленному, оттенок романтизма. На полотняном пиджаке значок — какой, и не разглядишь. Руки в карманах широких штанов. Походка неспешная, он чуть раскачивается на каблуках. Жесты широкие, и бросается в глаза, что ладони у него большие и мягкие. Почти все жесты — ладонями вверх: открытый человек, обращенный к людям.

Черты лица тоже смягчены, и глаза щурятся как-то сентиментально. Такой мужской тип характерен для Одессы, для южных людей — в лице нет чеканности линий, острых углов, оно будто слегка размыто. Даже вздернутый нос Маковецкого, кажется, подутратил свою задорную выразительность. Очевидной мужественности в таком мужском лице искать не стоит, ирония в нем — лишь способ скрыть чувствительность, причем не слишком успешный, так что доброта бросается в глаза.

Фиму Полужида, бывшего вора-щипача, ныне добровольного помощника Одесского угрозыска, убивают в конце второй серии телефильма «Ликвидация», но отсвет он бросает на все шестнадцать. В фильме Сергея Урсуляка подлинное намертво срослось с шаблонным, сериальным. Вот, например, главный герой Гоцман в исполнении Владимира Машкова обнимается с усыновленным им беспризорником, и видно, что это «клюква». Но уже через минуту Гоцман как-то так взглянет своими лихорадочными глазами, что ему абсолютно поверишь. Или вот романтический убийца Чекан Константина Лавроненко хлебает суп, а его возлюбленная полька (Ксения Раппопорт), тоже преступница, молча на него смотрит — ну прямо как в «Осеннем марафоне» смотрела героиня Неёловой Алла на Бузыкина. Странная ассоциация, однако ведь и здесь, и там — обреченное чувство, в силе которого не приходит в голову сомневаться. Но в какой-нибудь другой момент польский акцент Ксении Раппопорт в этой роли может показаться искусственным, а сама любовная линия чрезмерно мелодраматичной.

При этом ни в одном из эпизодов тех серий, где появляется персонаж Маковецкого, подобной двойственности не возникает. Фима настоящий всегда: и когда сидит, нога на ногу, во время заседаний Одесского угрозыска — будто бы скромно в уголке и в то же время полностью участвуя, поглядывая на окружающих внимательно и со значением. И когда, прежде чем съездить бандиту по физиономии, аккуратно снимает очки и кладет их в карман пиджака. Ну и, конечно, когда, расположившись на подоконнике в комнате своего давнего друга, контуженного Марка, болтает ногами, поплевывает вниз семечки и щурится на мягкое одесское солнце, а за спиной у него маячит еще один закадычный кореш — Гоцман. И Фима молча вынимает у героя Машкова па-

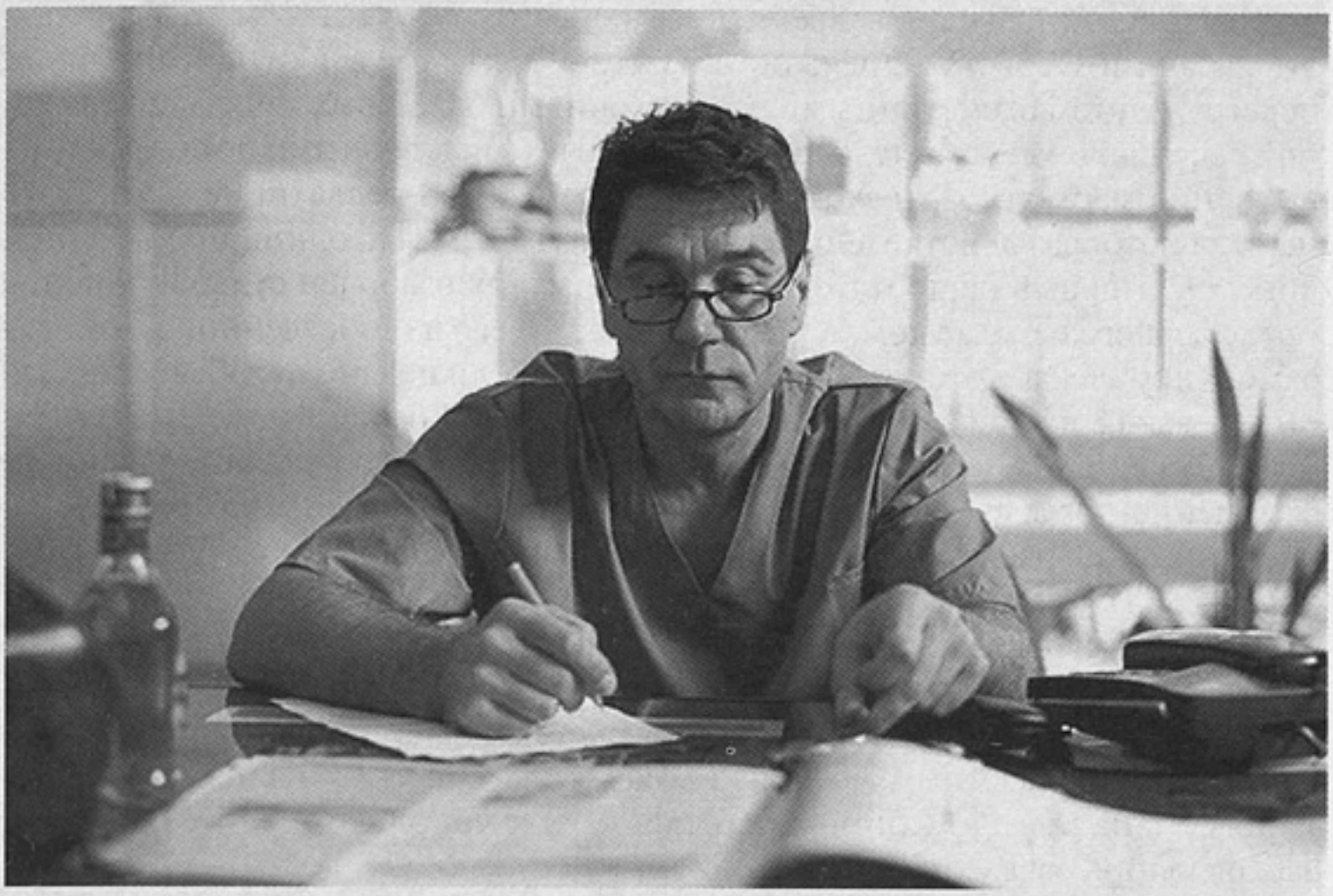
«Три истории», режиссер Кира Муратова

пиросу изо рта, бросает ее вниз и так же без слов насыпает взамен ему в ладонь горсть семечек. И в этом жесте всё: не одно десятилетие дружбы, тревога о здоровье близкого человека и, главное, любовь.

За последние годы Сергей Маковецкий сыграл в кино сразу несколько ролей откровенно добрых людей. Причем не просто добрых — толково деятельных, внимательных к окружающим, видящих именно их, реальных, а не свое о них представление. Это необычно. Конечно, было бы слишком смело утверждать, что среди персонажей Маковецкого и прежде не встречалось добряков. Наверное, были — все-таки с самого своего актерского взлета (обозначенного четко — ролью Дмитрия Шостаковича в спектакле Романа Виктюка «Уроки Мастера» в Театре имени Вахтангова в 1990 году) Маковецкий не переставал сниматься в кино и выходить на сцену. Однако ключевыми для его собственной биографии и для времени, когда он прославился, стали личности вполне определенные. Что им было присуще минимально — так это внимание к миру.

Маковецкий принадлежит к тем актерам, кто по-своему выразил 90-е, запечатлел интонацию десятилетия. Эта интонация слышалась и в скоморошьей браваде бандитов Виктора Сухорукова, и в глуховатом, успокаивающе монотонном голосе профессиональных вояк Бодрова-младшего, и в проглатывающем слова косноязычии мужичков Андрея Панина. Была она и в торопливом бормотании героев Маковецкого, в их спотыкающемся, прерывистом говорке себе под нос, не рассчитанном на собеседника.

Эти его герои жили словно «глазами внутрь». Маковецкий особенно часто играл индивидуалистов, эгоцентриков — одновременно воинствующих и каких-то природных, естественных. Его герои существовали в состоянии затяжного романа с самим собой, они лелеяли свои мечты и мании, свою рефлексию и умозаключения. К миру они были глуховаты: продвигались по жизни, почти как сомнамбулы, не особо разбирая дороги, слабо (или искаженно) воспринимая людей. Именно так бродил по родному городу Макаров, герой одноименного фильма Владимира Хотиненко, человек вроде бы хороший и, очевидно, талантливый, но ввиду замкнутости на себе совершенно невнятный. Так, аутично уткнувшись глазами в землю, уговаривал сжечь в котельной № 6 убиенную им соседку герой первой из «Трех историй» Киры Муратовой. Так Швабрин в «Русском бунте» Александра Прошкина культивировал собственную страсть к капитанской дочке, доводя себя до полного личностного разрушения. И даже забавный следователь в комедии Дмитрия Месхиева «Механическая сюита» норовил напридумывать окружающим некую вымышленную жизнь.



«Мне не больно», режиссер Алексей Балабанов

Это опосредованное восприятие реальности, это постоянное ее преображение несло на себе явную печать творческого начала — самим героям Маковецкого оно могло давать чувство полноты бытия, но оно же подчас и выжигало вокруг них все живое. Погружение в собственный мир как естественный способ существования любого художника и вина, которая на него за это ложится, — «Черный монах» Камы Гинкаса, поставленный в 1999 году в ТЮЗе, где Маковецкий сыграл Коврина, во многом был именно об этом. Коврин был счастлив, когда ему являлся Черный монах, и жестоко страдал, когда его лечили от галлюцинаций, однако в любой из этих маниакально-депрессивных фаз он понимал своих близких исключительно плохо. Крайним же выражением этой линии стал Иоган в фильме Алексея Балабанова «Про уродов и людей» — человек с неподвижными мертвыми глазами, лицо которого застывало каучуковой маской, будто покрывалось коростой — герметичный сосуд собственных страстей.

На самом деле у всех этих отрешенных личностей, неизменно мастерски сыгранных, было только одно расхолаживающее свойство — некоторая герметичность. С ними трудно было взаимодействовать — не только другим персонажам, но и зрителю. Герои Маковецкого могли ужасать, впечатлять или смешить, но для того чтобы сопереживать таким людям, им недоставало открытости. А потому их судьба редко захватывала по-настоящему.

Теперь вдруг эта открытость появилась. Люди, которых часто изображает Маковецкий сегодня, стали куда сердечнее, будто бы роман с самим собой сменился для них романом с миром. Они видят других, они в них нуждаются, другие для них — безусловная ценность. Вот и Алексей Балабанов в недавней мелодраме «Мне не больно» вложил ключевую фразу фильма («Главное в этой жизни — найти своих и успокоиться») в уста именно героя Маковецкого, врача-онколога.

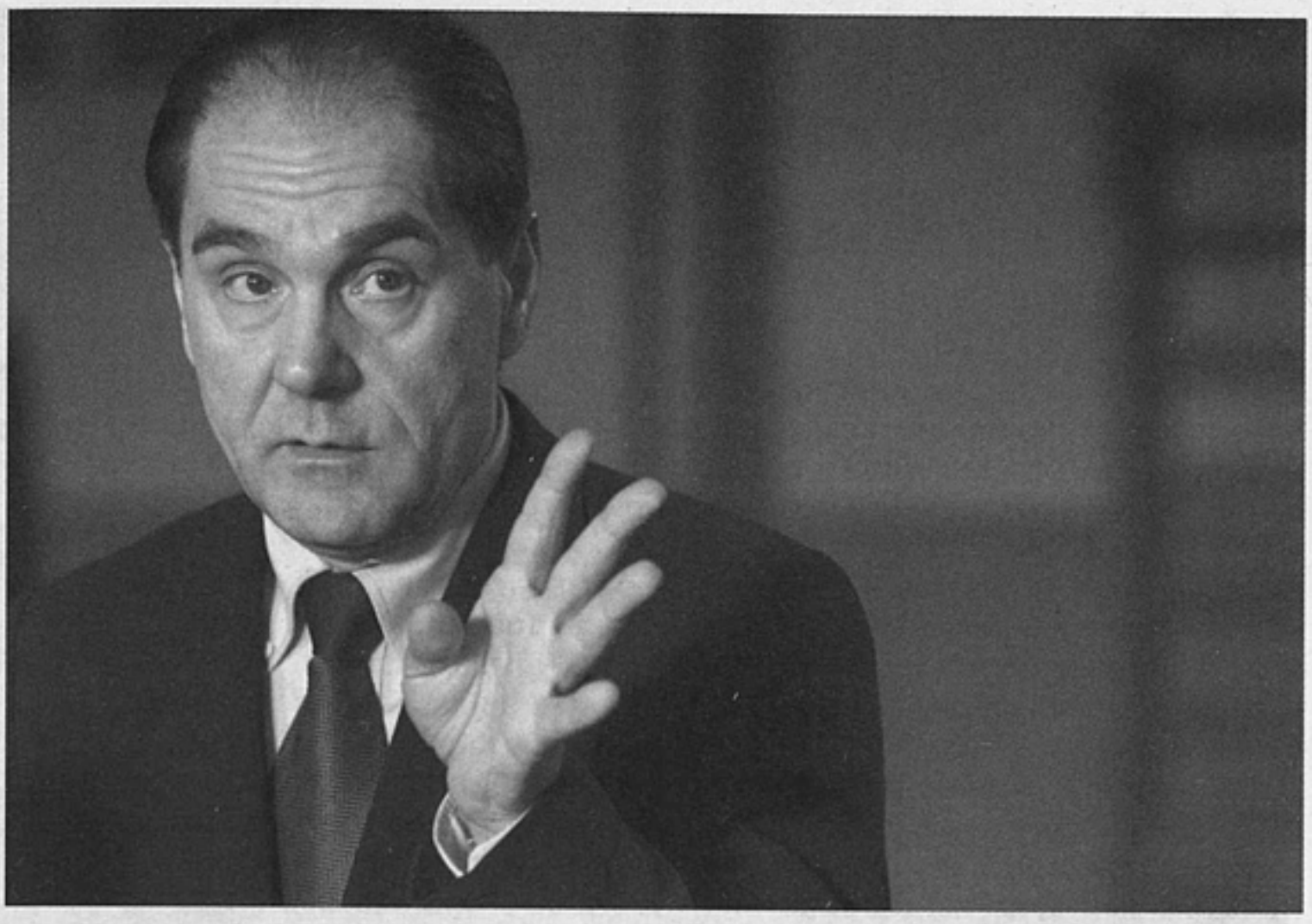
Правда, и у этого врача-балагура, любящего выпить коньячку и приударить за медсестрами, глаза иногда становятся как бы пустыми, стеклянными. Но происходит это вовсе не от безразличия и погруженности в себя, а ровно наоборот — от соучастия. Открыть парню диагноз его девушки и не глядеть при этом ему в глаза, скрипуче гаркнуть в лицо самой девушке: «Идиотка!» — авось поверит, что все не так страшно, снять напряжение шуткой. Весь этот профессиональный набор мелких приемчиков выдает во враче Маковецкого психолога, каждодневные задачи которого — не только лечить, но и правильно общаться: вовремя увидеть, точно отреагировать, не пропустить момент, когда потребуется помощь. Да и самому как-то защититься от чужой боли — иначе ведь нельзя.

Быть внимательным, вовремя отреагировать, не упустить шанса помочь — это задачи и Первого присяжного из «12». В фильме Никиты Михалкова, перегруженном схематичными рассуждениями о болевых точках современной российской действительности и избыточными вставными номерами в исполнении маститых артистов, герой Маковецкого — едва ли не единственный, за которым действительно интересно следить. По одной простой причине: его Первый на протяжении всего действия озабочен судьбой юноши, представшего перед судом. А потому и рассказ его из собственной жизни, то самое «лирическое отступление», в какое рано или поздно неизбежно пускается каждый из двенадцати, выглядит наиболее компактным, существенным. Эта вставная новелла хорошо держит внимание из-за того, что она не самоценна, тогда как исповеди и байки многих других героев как раз, напротив, внимание расхолаживают, уводят от главного, кажутся искусственным довеском.

Цепляет невзрачный лысоватый Первый и тем, что открывается не сразу. В его тусклых глазах еще нужно разглядеть доброту, а в извиняющейся манере общения — стойкость и силу. Лишь постепенно его голос становится уверенным и даже властным. Неизменным остается одно — то напряжение, в котором от начала до конца пребывает этот человек, ни на минуту не забывающий, зачем он здесь находится.

Роман с миром, внимание к нему неизбежно влекут за собой интерес к деталям. Цену деталям Маковецкий знал всегда — в его актерской манере почти эксцентричная чистота линии, идущая от вахтанговской школы, органично сочетается с психологизмом, иногда довольно подробным. Однако именно последних его героев действительно хочется описывать, разглядывать, смаковать, не упуская мелочей.

«Ликвидация», режиссер Сергей Урсуляк



«12», режиссер Никита Михалков

Ценной кажется любая подробность, имеющая отношение к Фиме из «Ликвидации». Любая из богатейшей палитры деталей, связанных с его Душкой, героем одноименного фильма Йоса Стеллинга.

В первую очередь, конечно, шапка-ушанка с болтающимися ушами — в ней русский Душка, однажды ввалившийся в квартиру голландского сценариста Боба, похож на дворового пса из числа приставучих, тех, у которых умильность легко переходит в нахальство. А еще объемистый пустой чемодан, в котором лишь сморщенный апельсин, помятая детская фотокарточка да кучка мусора. И привезенный в подарок голландцу грошовый берестяной туесок, где прячется другой презент — целлофановый дождевик. И поразительная манера тут же захламлять пространство вокруг себя пластиковыми бутылками. И весьма утомляющая манера пить кофе с безумным количеством сахара, размешивая его в чашке шумно и с плеском.

Эта роль у Маковецкого почти цирковая. Когда Душка, выставленный в очередной раз вон, вновь возникает на пороге дома сценариста с огромным букетом цветов, когда он отрывисто и мерно выкрикивает «Боб!» под окнами, точно собака лает, когда пытается допрыгнуть до высокого окна больничной палаты, суматошно размахивая руками, понимаешь, что это клоун. Душка лишь на первый взгляд может показаться типичным героем Маковецкого, невосприимчивым к миру и окружающим, абсолютно герметичным. Он такой — да не такой. Душевная глухота сплавлена в нем с какой-то животной теплотой. Это неразумное, непостижимое существо, с чудовищной, чисто советской бесцеремонностью расположившееся в чужой жизни, о себе, похоже, не слишком думает и для себя выгоды не ищет. Он, вероятно, и вправду хочет поддержать Боба, который выглядит таким одиноким. И странное дело: как ни тянет пристукнуть Душку, кажется, что правда все равно остается за ним. Не об этом ли финал фильма Стеллинга, где Боб в эпилоге собственного сценария, который он все это время и сочинял, отправляется в пугающую Россию на поиски Душки и пропадает там, ограбленный таксистом и брошенный им где-то в глуши? А дома, в Голландии, ветер приносит кучу пожухлых листьев в его пустынное жилище. Конечно же, Боб придумал свое путешествие в Россию — никуда он не уехал, он просто однажды умер в полном одиночестве: замкнутый, элегантный, эгоцентричный, завершивший свое пустое, бессмысленное существование, за все время которого он не сумел выстроить отношения ни с одним человеком. Душка хотя бы это пытался сделать.

МАЙКЛ ЙОРК:

«Хороший артист — это вор»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ МУМИН ШАКИРОВ

Еще десять-пятнадцать лет назад трудно было представить голливудских актеров на российской съемочной площадке. Фильмов снималось мало, молодые режиссеры ушли в рекламу и шоу-бизнес, творцы постарше с трудом добывали деньги на очередной авторский проект. Теперь индустрия возрождается, производство картин растет. Американские звезды, пусть и не первой величины, но известные широкому зрителю, частые гости в Москве. В последние годы в российских проектах участвовали Майкл Мэдсен, Эрик Робертс, Арманд Ассанте, Эдриан Пол и другие. Майкл Йорк — самый знаменитый из них. Он прославился в конце 60-х — начале 70-х, сыграв Тибальда в картине Франко Дзеффирелли «Ромео и Джульетта» и в легендарном «Кабаре», в паре с Лайзой Миннелли, роль наивного английского студента, оказавшегося в клубке психологических и политических проблем, которыми был полон предвоенный Берлин. В общей сложности за его плечами около пятидесяти фильмов.

В Москву американец британского происхождения Майкл Йорк приехал на съемки мистической драмы «Мика и Альфред» по мотивам одноименного романа Владимира Кунина, которую экранизирует режиссер Владимир Фатьянов. Йорк играет в этом фильме, как ни странно, не иностранца, а русского героя. Тем и интересен его персонаж.

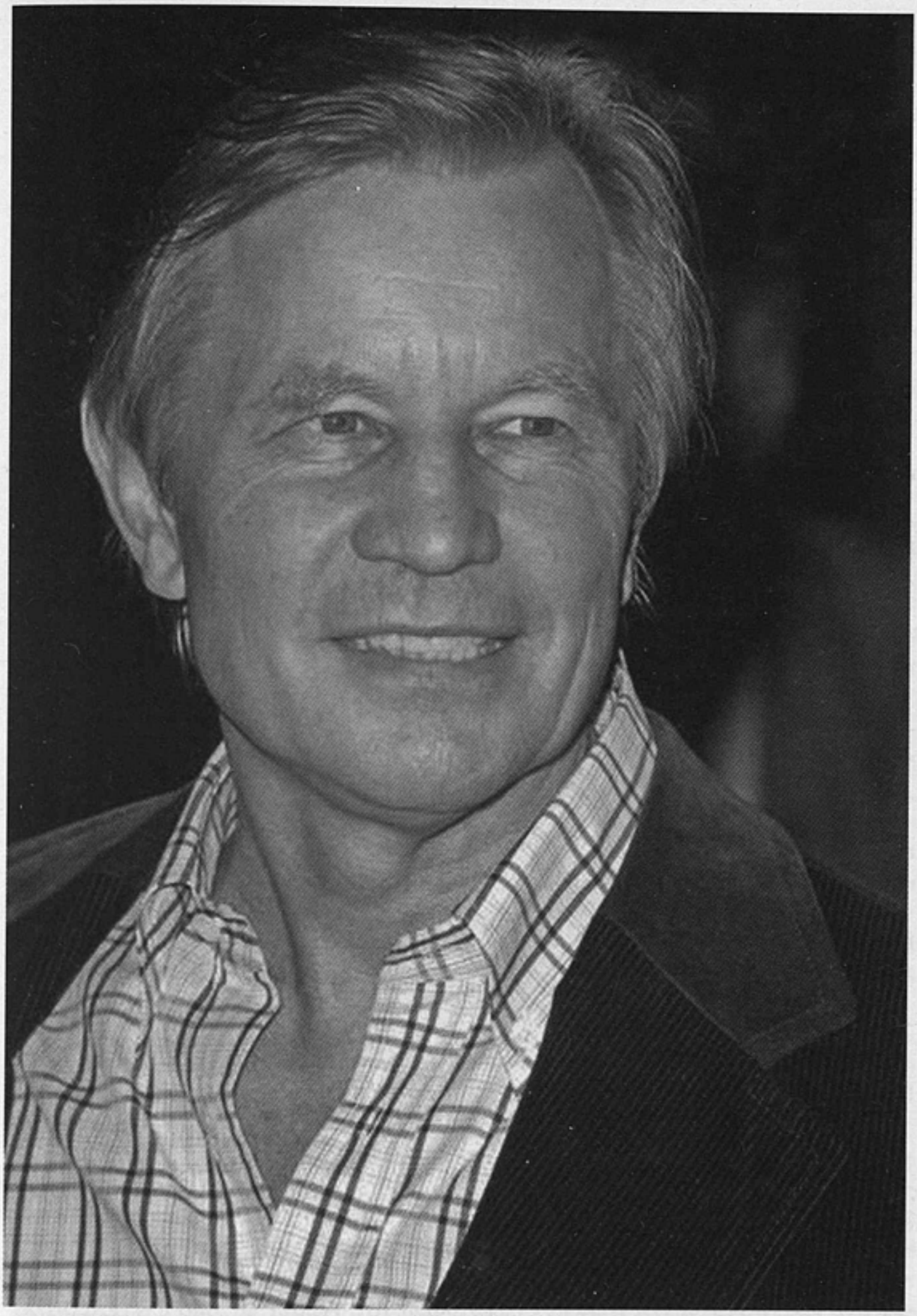
Майкл Йорк. В этой работе много привлекательных моментов. В частности, она позволила показать моего героя в молодые годы, в зрелом возрасте и в старости. Сюжет очень трогательный. Я полагаю, что в основном роль создается интуитивно. К счастью, у меня уже был некоторый опыт. Я уже бывал в России и работал с русскими режиссерами и продюсерами (например, в картине «Московская жара»). Не будет лишним сказать, что я большой почитатель русской литературы.

Мумин Шакиров. Почему вы решили, что можете сыграть русского? Нашим артистам, даже очень хорошим, редко удается быть убедительным в ролях иностранцев.

Майкл Йорк. Характер моего героя очень подробно прописан в сценарии. Я надеюсь, что у меня он получился, что мне удалось стать похожим на российского мужика. Кроме того, я доверяю своему режиссеру Владимиру Фатьянову и считаю, что попал в хорошие руки. Просил его сразу устранять неточность, если в моей игре обнаружится какая-то фальшь.

Мумин Шакиров. Банальный вопрос, но он многих у нас интересует. Очень часто в голливудских картинах русские предстают монстрами, бандитами и маргиналами. Одним словом — «плохими парнями». В России недоумевают по этому поводу. «Холодная война» ушла в прошлое, США и Россия уже не враги, а в какой-то степени партнеры. Почему, на ваш взгляд, в русском кино стереотипы меняются, а в американском — нет?

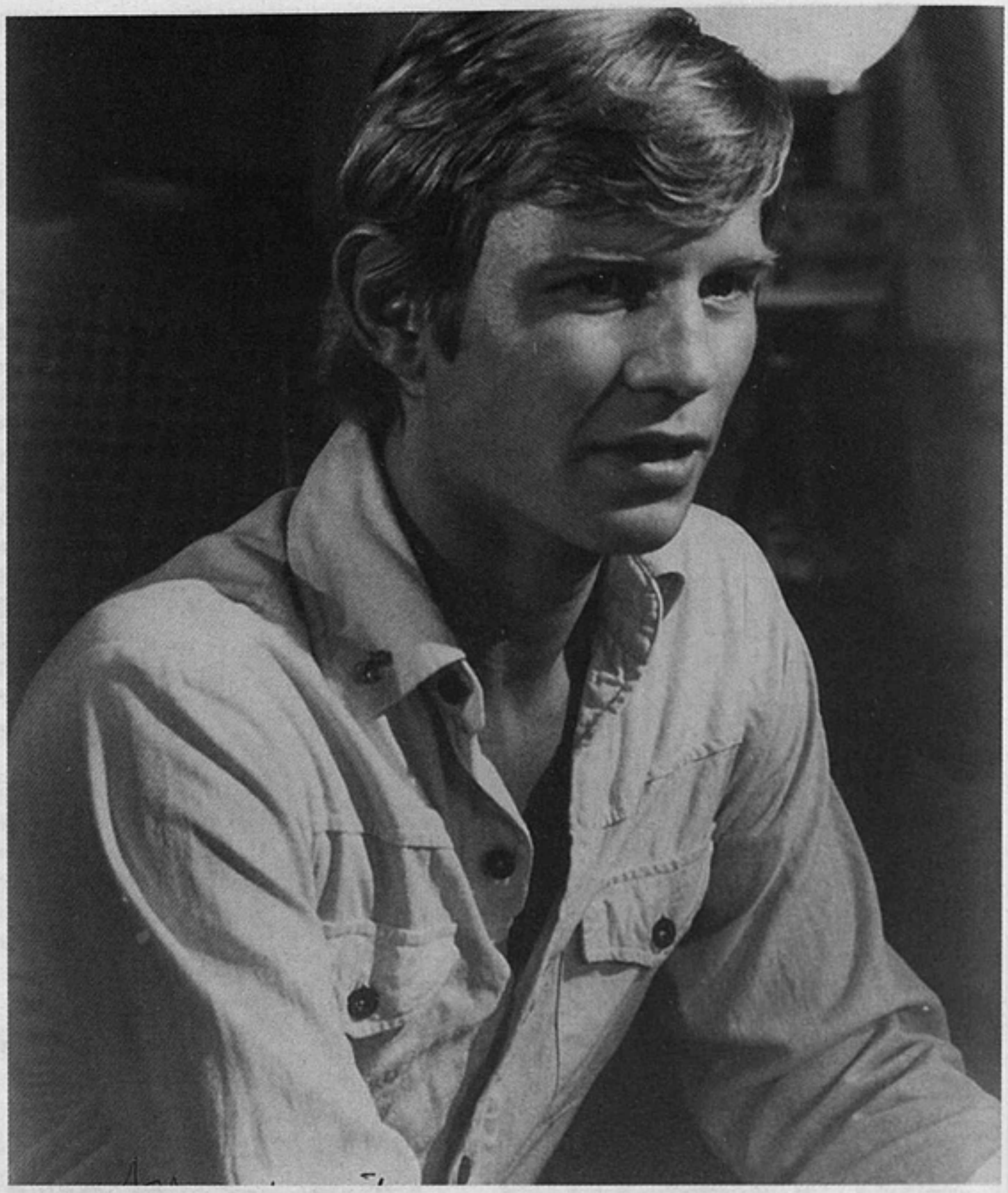
Майкл Йорк. Думаю, что стереотипы, о которых вы говорите, действительно существует. И эта болезнь, боюсь, поразила весь кинематограф. Русских обычно изображают злодеями, кем-то вроде мафиози. Но в Голливуде злодеев играют, как правило, британские актеры. Считается, что им даются самые убедительные экранные негодяи. Вторая причина стереотипного мышления заключается, по-моему, в том, что мы плохо знаем друг друга. Не всем повез-



Майкл Йорк

ло побывать в России и увидеть собственными глазами, какие колоссальные изменения здесь происходят. Должен признаться, что буквально весь Запад очарован личностью господина Путина. По западным представлениям, он, пожалуй, самый нетипичный русский. Мы видели ваших вождей коммунистической эпохи, а он кажется их прямой противоположностью.

Мой персонаж в фильме «Мика и Альфред» — герой положительный. Он, конечно, не без недостатков, но он полон сочувствия ко всем и к каждому, в нем есть сила и желание творить. Он видит мир по-своему, но старается делать все, что от него зависит, чтобы жизнь людей стала счастливее. Это история о том, что было совсем недавно. Когда я приезжал в Москву в прошлый раз, меня настолько поразили происходящие в стране события, что по возвращении домой я написал книгу. И многие мои американские друзья ее прочли и были буквально потрясены описанными мною переменами в России. Но с 2003 года здесь уже очень многое снова изменилось. Одна из при-



Майкл Йорк

чин, по которой я сейчас приехал в Москву — мое желание посмотреть, как живет страна, что происходит сегодня в России. И я вижу, что и люди, и город теперь выглядят иначе, современно. Вот, скажем, многие здания в Москве подсвечены. По дороге из аэропорта я ощутил этот свет и почувствовал динамику города.

Мумин Шакиров. И все же вернемся к разговору о стереотипах в американском кино по отношению к русским персонажам...

Майкл Йорк. Стереотип не изменится никогда. После съемок в Росси я снимался в Польше. Режиссер там мне сказал: «Я хочу, чтобы ты был одет, как подобает англичанину. Может быть, тебе надеть аскотский галстук?» Я ответил: «Англичане не носят аскотский галстук уже лет пятьдесят». Но имидж английского джентльмена, конечно, сохраняется и поныне. Впрочем, если вы сейчас приедете в Великобританию, то увидите, что все одеваются в своего рода униформу — синие джинсы и футболки. Никто ничем не выделяется.

Мумин Шакиров. Иностранные фильмы, в первую очередь русские, — редкие гости в американском прокате. Ваши соотечественники мало интересуются зарубежным кинематографом. Что, на ваш взгляд, необходимо привнести в российские картины, чтобы они стали более интересными для заокеанского зрителя? Да и необходимо ли это вообще?

Майкл Йорк. Я бы ничего не стал менять в российском кино. Американцы питают бесконечное уважение к вашему кинематографу. И к фильмам, соз-

данным в советское время, тоже. Потом одна эпоха сменила другую. И в кинематографии также наступил переходный период. Российские режиссеры попытались работать по голливудским шаблонам, но из этого не вышло ничего хорошего. Тогда вы вернулись к своей самобытной манере, стали появляться по-настоящему качественные и интересные фильмы. И это, я думаю, важно. Во всем мире кинематографисты в основном говорят на одном языке — языке кино. Но я уверен, что каждая культура индивидуальна и неповторима.

Мумин Шакиров. Будь вы продюсер российско-американского кинопроекта, какая тема или сюжет вас бы заинтересовали?

Майкл Йорк. Тематика ничем не ограничена. Границей может быть только небо.

Мумин Шакиров. Вы предпочли бы классическую историю или современную?

Майкл Йорк. Современная более интересна.

Мумин Шакиров. Детектив или история любви? Что приносит больше денег?

Майкл Йорк. Наверное, неплохо было бы снять историю любви. Потому что, как все уже знают, произошло перепроизводство фильмов с криминальными сюжетами. Нам давно пора найти общую почву, которая бы нас объединила.

Мумин Шакиров. Феллини как-то иронично заметил, что он с актерами не работает — он им платит деньги. Как вы выстраиваете отношения с режиссерами? Некоторые из них показывают актерам, как надо играть. Приемлем ли для вас такой метод?

Майкл Йорк. Самая успешная работа происходит при взаимодействии актера и режиссера. Актер не должен прыгать через обруч режиссера, как дрессированный зверь. Это не доставляет никакого удовольствия. Замечательно, когда режиссер побуждает актера придумать что-то свое, добавить собственную индивидуальность. Я знаю постановщиков, которые просили актеров импровизировать в кадре, когда у них было подходящее настроение. Даже сценаристам нравится, когда персонаж приобретает новые черты. В пьесах Шекспира немного места для импровизации, драматургия настолько сильна, что я не представляю, что там можно еще изобрести, чтобы сделать персонаж ярче. Творчество — странная вещь. Должны взаимодействовать все — режиссер, оператор, художник по костюмам. Все должно находиться в гармонии с работой других.

Мумин Шакиров. Существует ли разница между британской и американской актерскими школами?

Майкл Йорк. Я не вижу особой разницы. Хорошая школа — она и есть хорошая актерская школа. И не важно, на каком языке играет актер. Камера обладает удивительной способностью улавливать мысль. Это хороший урок для артистов, которые играют на театральной сцене и снимаются в кино. Приходится учиться не переигрывать в кадре. Нужно понимать, что если вам нужно поднять бровь, на экране это делается не так демонстративно, как на сцене. Камера может запечатлевать детали. И чем меньше играешь, тем эффективнее результат. Существует одна замечательная история об актере, который служил в театре-студии — такие студии существовали в Америке много лет назад, — и ему предложили сняться в фильме. Он не хотел, но по условиям контракта не мог отказаться. На него надавили, и он ответил: «Ладно, но я буду играть кое-как. Не буду даже стараться». Фильм сняли, а этот актер получил «Оскар». Он сыграл даже слишком хорошо.

Но, конечно, различия есть. Например, я работал с Франко Дзеффирелли. Сам он, темпераментный итальянец, в качестве режиссера снимал оперу. Он мне признался, что очень любит работать с английскими актерами. Англосаксы ведь несколько закрыты. Сочетание итальянской бравурной манеры и английской школы скрытых эмоций создает очень интересную среду.

Мумин Шакиров. В России популярна школа Станиславского, а в Америке очень распространен метод его ученика Михаила Чехова. Что вам ближе?

Майкл Йорк. Я считаю, что школа Станиславского замечательная. Мне очень нравится его книга. Проблема заключается в том, что в Америке ее совершенно неправильно понимают. Вероятно, из-за плохого перевода, а вероятно, и из-за влияния методики, которая основывается лишь на части системы Станиславского. Он был прагматиком, поэтому из него вышел прекрасный режиссер. Он универсален и интересовался изображением определенных эмоций. Именно на этом основывается его система. Но потом Станиславский стал больше внимания уделять физическому аспекту игры. А методика основывается исключительно на изображении эмоций. Она может применяться при изображении некоторых характерных персонажей, но для других целей ока-

«Московская жара», режиссер Джефф Селентано

зывается совершенно бесполезной. Если попытаться играть шекспировских героев по этой методике, то из этого ничего хорошего не выйдет.

Мумин Шакиров. Хороший актер — это мастер, у которого классно отработаны штампы. Чем их больше, тем лучше актер. Или актерская профессия — некая эйфория души?

Майкл Йорк. Каждый артист имеет в своем багаже собственные инструменты и трюки — возьмет немножко оттуда, немножко отсюда. Хороший артист — это вор, он все время крадет различные техники и включает их в свой арсенал.

Мумин Шакиров. Может быть, дело не в том, какой методике отдавать предпочтение — Михаила Чехова или Константина Станиславского? Просто есть хорошие и плохие актеры?

Майкл Йорк. Согласен. Но надо помнить, что система Станиславского появилась в России тогда, когда актерская школа была чудовищной. Играли неестественно, шумно. То же самое происходило и в Америке. Станиславский создал рамки, в которых актеры стали играть более естественно. Я думаю, что сейчас у нас есть школа. Кино вот существует уже более века. И с самого начала мы учились играть именно в кино. Начинали с того, что переигрывали, но постепенно пришли к более натуралистичной манере. Надо играть так, как того требует ситуация. Если вы в театре будете недоигрывать, роль не получится. Надо приспосабливаться к конкретным условиям.

Мумин Шакиров. Андрей Кончаловский сделал в Голливуде несколько картин и пришел к выводу, что не всегда талант сопутствует успеху. Умение дружить, вращаться в определенных кругах, показываться играет колоссальную роль. Правда ли это?

Майкл Йорк. В том, что говорит Андрей, есть доля правды, но это не вся правда. Он основывается на собственном опыте. Правила, которые когда-то создавались для кино, на каком-то этапе изменились. Сегодня стало выгодным совместное создание фильмов и управление студиями. Конечно, прибыль имеет большое значение. К тому же это показатель успешного бизнеса, а кинокомпании должны думать о финансовой стороне вопроса. Фильмы должны иметь коммерческий успех, ведь кино не финансируется государством. Проект может оказаться неудачным. Существуют также многочисленные фильмы, снятые независимыми режиссерами. Работает пятьсот телевизионных каналов. И многие из них сами снимают картины. Это тоже вносит перемены в нашу жизнь.

Люди реже стали ходить в кинотеатры. Появилась хорошая домашняя техника, качество показа значительно улучшилось, да и цены на диски вполне приемлемые. Не знаю, как обстоят дела в России, может быть, у вас иначе. Но с появлением плазменных панелей и DDD[1] просмотр кинофильмов стал очень приятным времяпрепровождением. Вам не приходится выходить из дому, не нужно продираться через толпы людей и сидеть рядом с болтающими о своих делах или жующими людьми. Появилось такое нововведение, как просмотр фильмов по Интернету. Мир серьезно изменился. В Америке бастуют писатели. Они хотят получить дополнительные гонорары за размещение их произведений в новых средствах массовой информации.

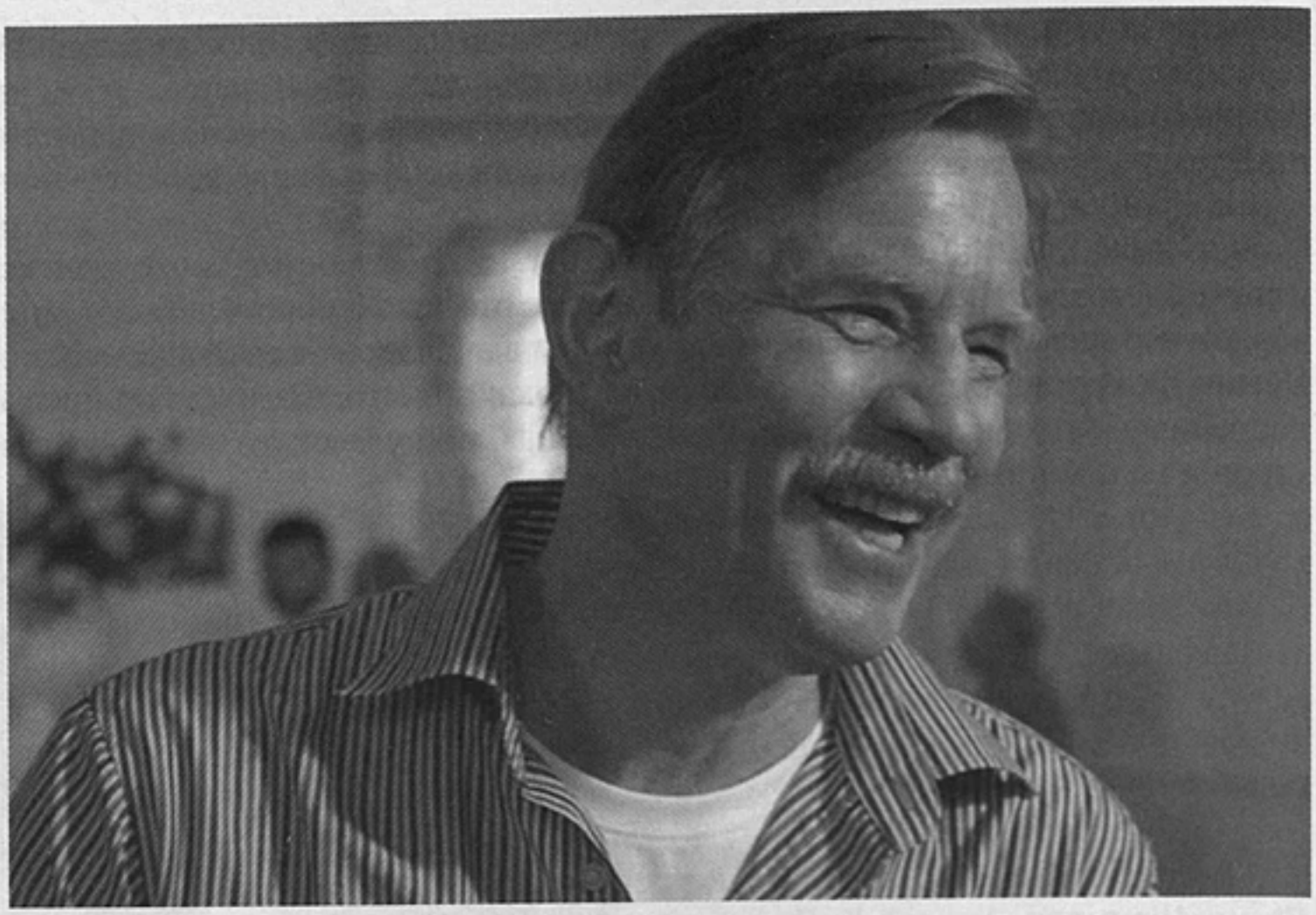
Мумин Шакиров. Есть мнение, что от голливудского парикмахера очень многое зависит. Сценарий или синопсис можно передать кинозвезде через стилистов, визажистов и т.д. В Голливуде есть даже термин «кинематограф парикмахеров» — так говорят о фильмах, сделанных в обход установленных каналов... Что вы думаете по этому поводу?

Майкл Йорк. Все фрилансеры постоянно ищут работу. Наверное, такая сеть есть. И, похоже, работает.

Что касается Андрея Кончаловского, я не знаю, на какой свой опыт он опирался — на опыт работы в последнее десятилетие или в советское время. Это же совсем разные вещи. Я думаю, что для него было большим потрясением вы-

---

[1] Digital/Digital/Digital — цифровая технология звукозаписи, микширования, изготовления мастер-диска.



Майкл Йорк на съемках фильма «Мика и Альфред», режиссер Владимир Фатьянов

ехать из России в Америку, где в кинематографе существует хорошо организованная анархия. И просто ужасно, что фильм непременно должен иметь успех в первый уикенд проката. Если этого не произойдет, то это означает провал. Обидно, что часто у фильма не остается шансов найти своего зрителя. А разве вас не пугает такая концепция, при которой фильм должен непременно стать успешным в течение одной недели?

Мумин Шакиров. Почему никому из кинорежиссеров не удалось повторить успех «Ромео и Джульетты», где вы сыграли Тибальда? В чем секрет этой картины Дзеффирелли?

Майкл Йорк. Спасибо, что вы вспомнили об этом фильме. Кстати, когда Дзеффирелли вернулся из России, он мне рассказал, что здесь хвалили мою игру. Говорили, что роль Тибальта сыграна «по-русски». Я пытался понять, что имеется в виду под этим определением стиля игры. А секрет успеха заключается в том, что Дзеффирелли удалось сделать то, что никому не удавалось. Он снимал артистов-подростков. В пьесе Шекспира Джульетте тринадцать лет. В театре чрезвычайно трудно создать такую роль физически и интеллектуально. Очень трудно... Но в фильме, который, как мы знаем, снимается маленькими кусочками, это сделать легче — приблизиться к возрасту героини. Оливии Хасси было пятнадцать лет. Лео Уайтинг тоже был очень молод. Конечно, все были потрясены, когда вышел фильм. В театре эти роли обычно играют двадцати-, тридцати- и даже сорокалетние артисты. Этот фильм оказал огромное влияние на молодежную культуру. Он ведь появился в очень интересное время. Зритель оказался к нему готов. Будто ждал его. Дзеффирелли показал очень красивую картину, снятую в Италии, а не на студии. Думаю, что все это увеличило ценность фильма.

Мумин Шакиров. Допустим, вышло новое издание Британской энциклопедии. И там есть ваша фамилия. Что бы вы хотели там прочитать о себе. «Человек, который...» Продолжите эту фразу.

Майкл Йорк. Человек, который делал все, что мог. Всегда. И я просто потрясен и абсолютно счастлив от того, что мое имя упомянуто в Британской энциклопедии.

Мумин Шакиров. Стинг написал замечательную песню I'm an Englishman in New York. Не приходило ли вам в голову написать стихи или песню I'm an Englishman in LA?

Майкл Йорк. Вряд ли есть на свете хоть один англичанин, который в Лос-Анджелесе не чувствует себя как дома. И дело не в погоде. Жить в Лос-Анджелесе очень приятно, конечно, когда нет пожара. Здесь раздвигаются границы.

В интеллектуальном плане этот город можно назвать творческим. Я вспоминаю Кристофера Ишервуда, который приехал в Лос-Анджелес и написал здесь свои лучшие книги. Этот город знает и других художников — Стравинского, Томаса Манна. Но по фильмам нельзя судить о Лос-Анджелесе. Голливуд создает совершенно фальшивое представление о нем. Я знаю, что вы там бывали. Конечно, все, что там связано с кино, очень важно. Но это только часть города, как латинский квартал Лос-Анджелеса. А сам город — город сюрпризов. Ньюйоркцы смотрят на него несколько свысока. Но у нас больше книжных магазинов и музеев, чем в Нью-Йорке. В Лос-Анджелесе находятся самые передовые медицинские исследовательские центры. Этот город обращен к Азии как к центральному банкиру. И еще город решил стать новой моделью современного мегаполиса — полицентрической структурой, что означает, что там не один центр, вокруг которого группируется жизнь, а множество центров, которые взаимодействуют один с другим. Это очень интересное направление развития. Здесь очень приятно жить. А вот приезжать в качестве туриста — серьезное испытание, поскольку город очень необычен.

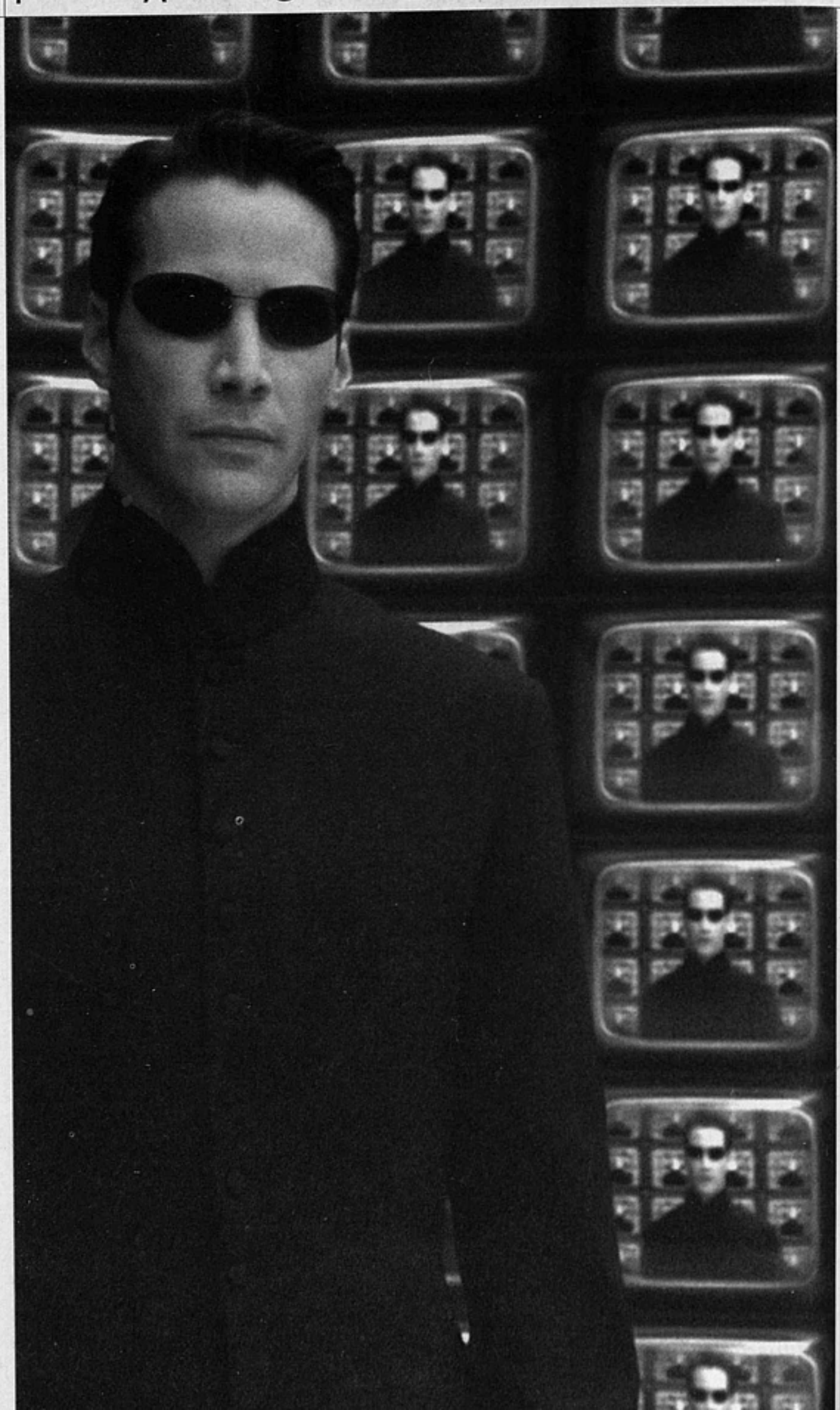
Мумин Шакиров. Вам нравится быть англичанином в Лос-Анджелесе?

Майкл Йорк. Я называю себя англоамериканцем. Я живу там уже очень долго, но не стал гражданином США. Конечно, когда живешь в стране, надо жить ее жизнью. Быть вовлеченным в политические дела, голосовать. И даже больше. Как Арнольд Шварценеггер. Он приехал в Калифорнию и из кино пришел в политику. И хотя он не похож на американца, я думаю, он может баллотироваться в президенты.

Мумин Шакиров. Почему вас считают бунтарем в Голливуде?

Майкл Йорк. Меня так называют? Ну, не знаю. Я просто иду собственным путем. Я всегда оставался собой. Например, когда я впервые приехал в Голливуд — а это было тридцать лет назад, а может быть, и больше, — все было другим. Как артист я придерживался западных традиций. Но и артист развивается: снимается в кино, играет в театре, работает на радио. Все эти области важны и связаны между собой. Так вот, когда я приехал в Голливуд, все было разграничено. Киноактеры отдельно, телевизионные — отдельно. Их ничто не связывало. Сейчас все иначе. И мне кажется, что такая среда гораздо более здорова.

Я занимаюсь очень многими вещами, но сохраняю свою индивидуальность и независимость. Я, конечно, прислушиваюсь к тому, что говорят люди, и могу воспользоваться чьим-то советом. Но это моя карьера. И я полностью несу ответственность за то, что выберу сам и что у меня получится. В каком-то смысле это риск, но и преимущество. Прекрасно самому и пахать, и пожинать плоды своего труда.



«Матрица»,
режиссеры
братья Вачовски

ЖАН-БАТИСТ ТОРЕ

70-е: перезагрузка

БОДРИЙЯР И КИНЕМАТОГРАФ

Бодрийяру наклеивали (и, по всей видимости, будут наклеивать) огромное количество ярлыков. Его называли «одним из самых великих французских философов современности», «модным явлением 80-х», «главным диагностом болезней нашей эпохи» и «теоретиком-анархистом». Сказать, кем же на самом деле является Бодрийяр, довольно сложно. Французское социологическое сообщество упрекает его в недостаточной эмпиричности и социологом не признает, а от звания философа Бодрийяр и сам не раз добровольно отказывался. Судя по его влиянию на общественное мнение, наиболее подходящим было бы определение «интеллектуал», все еще не потерявшее актуальности в консервативном французском обществе. Предсказания о распаде Советского Союза и провокационные статьи в третьей по значениию ежедневной газете Liberation (Fuck your mother — комментарий к погромам в пригородах Парижа или «Порнография войны» — реакция на кадры из иракской тюрьмы, показанные по французскому телевидению) в любом случае способствовали его известности не меньше, чем научные труды.

Жан Бодрийяр родился в 1929 году, учился на факультете германистики в Реймсе. Его академическая карьера началась в средней школе города Тюбинген в Германии, где он работал учителем немецкого языка и переводил тексты Петера Вайса и Бертольта Брехта на французский. В середине 60-х он возвращается во Францию, где становится ассистентом Анри Лефевра на факультете социологии в только что основанном университете Пари X Нантерр в пригороде Парижа. В 1968 году Бодрийяр защищает докторскую диссертацию по социологии под названием «Система вещей», уже тогда получившую широкую известность и ставшую одной из его фундаментальных работ. Затем следуют «Символический обмен и смерть» (1976), «Симулякры и симуляция» (1981), «Америка» (1986), «Прозрачность зла» (1990) и другие работы, в которых он шаг за шагом развивает теорию симуляции. Система массовой коммуникации, и в том числе кинематограф, по мнению Бодрийяра, играет все большую роль в нашем восприятии действительности. Оно больше не является непосредственным, а постепенно заменяется симуляцией, в то время как отдельные объекты превращаются в так называемые симулякры. Конечный вариант этого процесса — гиперреальность, которая больше не нуждается во внешних референциях и способна существовать в отрыве от реального мира.

Жан-Батист Торе — публицист, кинокритик, режиссер. В 1998—2003 — главный редактор журнала «Симулякры», посвященного новым формам интеллектуального кинематографа и анализу современной визуальной культуры.

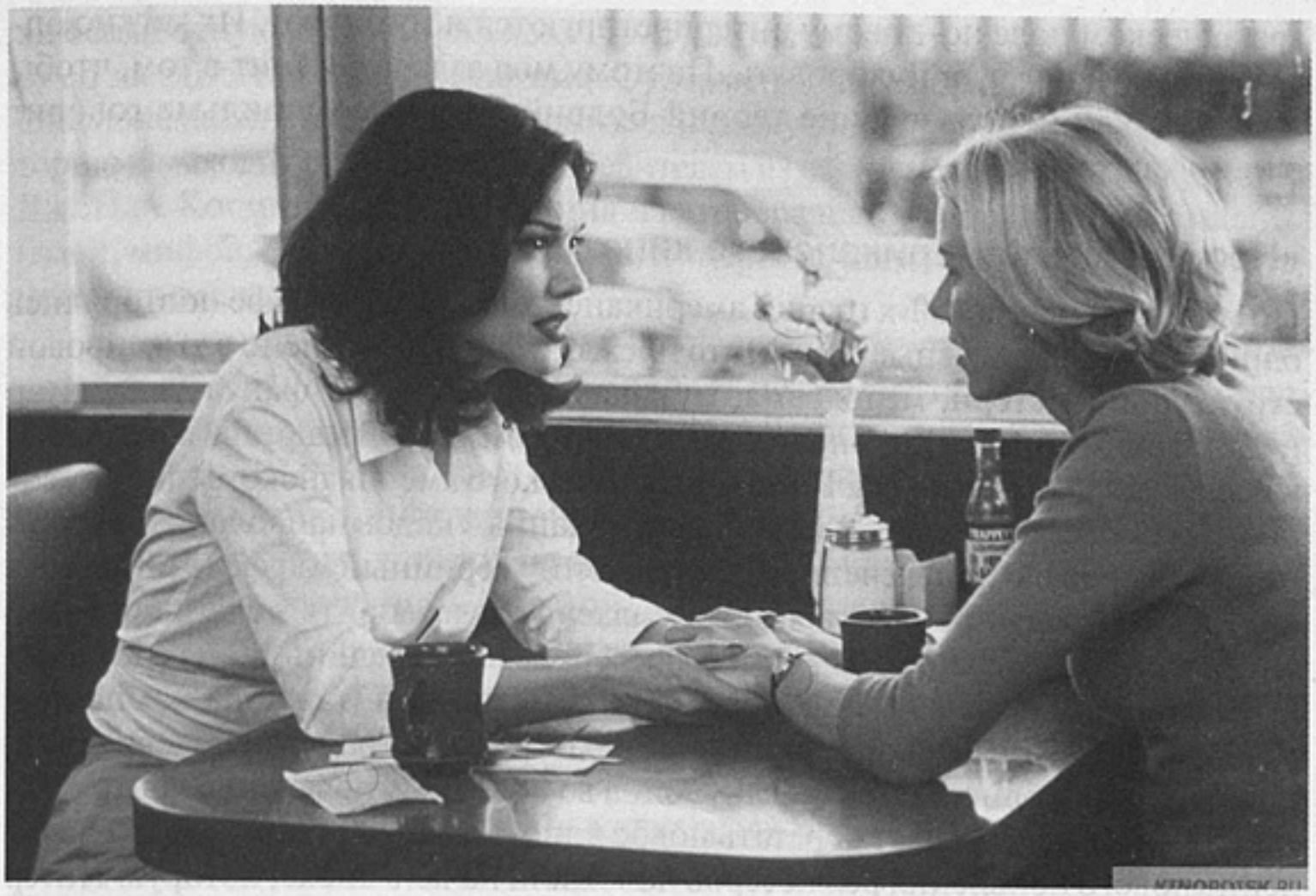
Кинематограф, особенно американский, начинает занимать Бодрийяра как минимум с начала 80-х годов, о чем свидетельствует его книга «Симулякры и симуляция». Кино становится предметом его изучения задолго до появления трилогии «Матрица» (1998—2003), хотя своей всемирной известностью французский философ обязан именно этому фильму братьев Вачовски. Одной из причин этой симпатии Бодрийяра к американскому кино является его интерес к современной Америке как воплощению феномена симуляции, главным теоретиком которого он являлся. Эссе «Америка» — своего рода дневник путешественника, в котором больше литературной игры, чем социологического анализа. Бодрийяр создает образ Америки, исходя из своих собственных впечатлений от повседневных событий. В его описании Америка становится утопической страной, где гиперрельность полностью реализована, а телевидение, компьютерные игры и огромные супермаркеты стали неотъемлемой частью повседневной жизни.

В качестве структурирующих элементов как для американского кино, так и для пространственного мышления Бодрийяра выступают пространство и топография. «Долина памятников — это геология земли, индейский мавзолей и кинокамера Джона Форда», — пишет Бодрийяр в «Америке». Точно так же, как для Хоуарда Хоукса («Рио Браво», 1959) и Джона Карпентера («Нападение на 13-й участок», 1976), которые нередко выстраивают фильм и его визуальный ряд на покорении героями замкнутого пространства. Тесное переплетение истории нации с ее кинематографическим отображением стало для Бодрийяра предметом восхищения и непрерывной рефлексии, вплоть до событий 11 сентября, которые в каком-то смысле реализовали предчувствия, высказанные в его теориях. В той же «Америке» Бодрийяр отмечает невыносимую «вертикальность» Нью-Йорка и говорит о том, что выйти из нее возможно только путем разрушения.

Пространственный тип мышления и связанный с ним запутанный стиль письма, где конкретное соседствует с парадоксальным, — именно то, что вызывает яростную критику не только Бодрийяра, но и таких философов, как Деррида и Лакан. Зачастую его теории не только дополняют, но и отвергают предыдущие, оставляя читателю свободу интерпретации и не давая никаких ориентировок. Но это не помешало ни Бодрийяру, ни Деррида, ни Лакану снискать огромную популярность. Отказ от прозрачной ясности у Бодрийяра намеренный, это попытка дистанцироваться от научного сообщества и языка обывателя. «Смысл моей работы, — писал он, — я вижу в том, чтобы обозначить пустое пространство. Пустое пространство подобно черной дыре. Моя цель — создать маленькую, но непроницаемую область некоммуницируемого, невидимого или фатального, зоны скопления фатальных стратегий. Каждый волен делать с ними, что хочет. Способны ли мои мысли действительно на что-то повлиять, я не знаю».

Как отражается Бодрийяр в кинематографе?

Бодрийяр напоминает доктора Мабузе из фильмов Фрица Ланга. Хотя каждый из них отсылает не только к разной исторической, но и политической реальности, их значение, каким бы неточным оно ни было, выражает одно и то же смутное ощущение мира, находящегося в заговоре, под контролем, мира транспарентного (в котором все видимо) и в то же время абсолютно непроницаемого (все скрыто), и, наконец, мира парадоксального, где все, что мне показывают, не является тем, что оно есть на самом деле. Начиная с 70-х годов это ощущение как нельзя более ярко присутствует и в американском кинематографе, что и будет предметом моего анализа. Должен признаться, что я довольно часто слишком буквально применял теории Бодрийяра к американскому кино, настолько они мне казались значимыми. Кроме того, мой взгляд на них менялся по мере того, как я перечитывал «Америку», «Симулякры и симуляцию» и «Фатальные стратегии». Поэтому — прежде чем приступить к более подробному описанию их взаимосвязи — мне хотелось бы определить мой исследовательский подход.



«Малхолланд Драйв», режиссер Дэвид Линч

Существует два подхода к тому, как понимать взаимосвязь автора и кинопроизведения, будь автор философом или романистом. Первый заключается в исследовании преобразований, которые происходят на качественном уровне, то есть анализе отдельных мотивов, переходящих из текста в образ. Здесь возникает вопрос: достаточно ли нескольких элементов, заимствованных у автора «Тотального экрана» (гиперреальность, чувство потери реальности, ведущая роль масс-медиа, теория симуляции, прецессия моделей и т.д.), чтобы считать конкретный фильм транспонировкой, расширением его теорий? «Вспомнить всё», «Темный город», «Дикие пальмы», «Шоу Трумена», «Козерог Один», «Мир Дикого Запада», «Малхолланд Драйв», «Автокатастрофа», «Бойцовский клуб» и «Они живут среди нас» — можно ли назвать эти фильмы «бодрийяровскими»? Состоятельность оригинала преуменьшает значение его киноадаптации, так как подразумевает оценку экранизации исключительно согласно ее соответствию оригиналу (замыслу, сценарию, нарративу и т.д.). Этот способ транспонировки широко используется и в других направлениях культурной критики и служит в первую очередь признанию оригинала. При этом, вне зависимости от индивидуальных особенностей стиля авторского письма, в подобных текстах всегда остается элемент аутизма. Анализ становится абсолютно непродуктивным: фильму отказывают в независимости мышления на основе собственной нарративной и/или теоретической субстанции. Этот односторонний подход играл ведущую роль в дискуссиях вокруг «Матрицы»: одни говорили об упрощенном, но в то же время точном изложении идей Бодрийяра, Платона, марксистского учения и т.д., в то время как другие, руководствуясь, кстати, абсолютно теми же принципами, возражали, аргументируя тем, что фильм обедняет или даже искажает смысл тех же самых теорий.

В качестве отправной точки можно взять и сам фильм, его основную мысль или то, чем он отличается от литературного источника, и на этой основе перейти к анализу его эстетики. Можно также обозначить концептуальные методы, которые используются в произведении, рассмореть значимость отдельных элементов и качественно оценить «пересадку» и продуктивность междисциплинарных стратегий. При всем этом подразумевается, что фильм «мыслит» на своей собственной территории и сам задает ее контуры и правила игры.

Следует признать за последователями Бодрийяра право на использование его работ, моделей и, если угодно, предчувствий. Их право на «соавторство», как сказал бы Борхес. Это предполагает, что философские идеи в кинемато-

графическом поле по-новому интерпретируются и мутируют. Их можно опровергнуть и переформулировать. Поэтому моя задача состоит в том, чтобы выявить, как использование теорий Бодрийяра в самом фильме говорит о кино как таковом.

«Нео»-момент американского кино

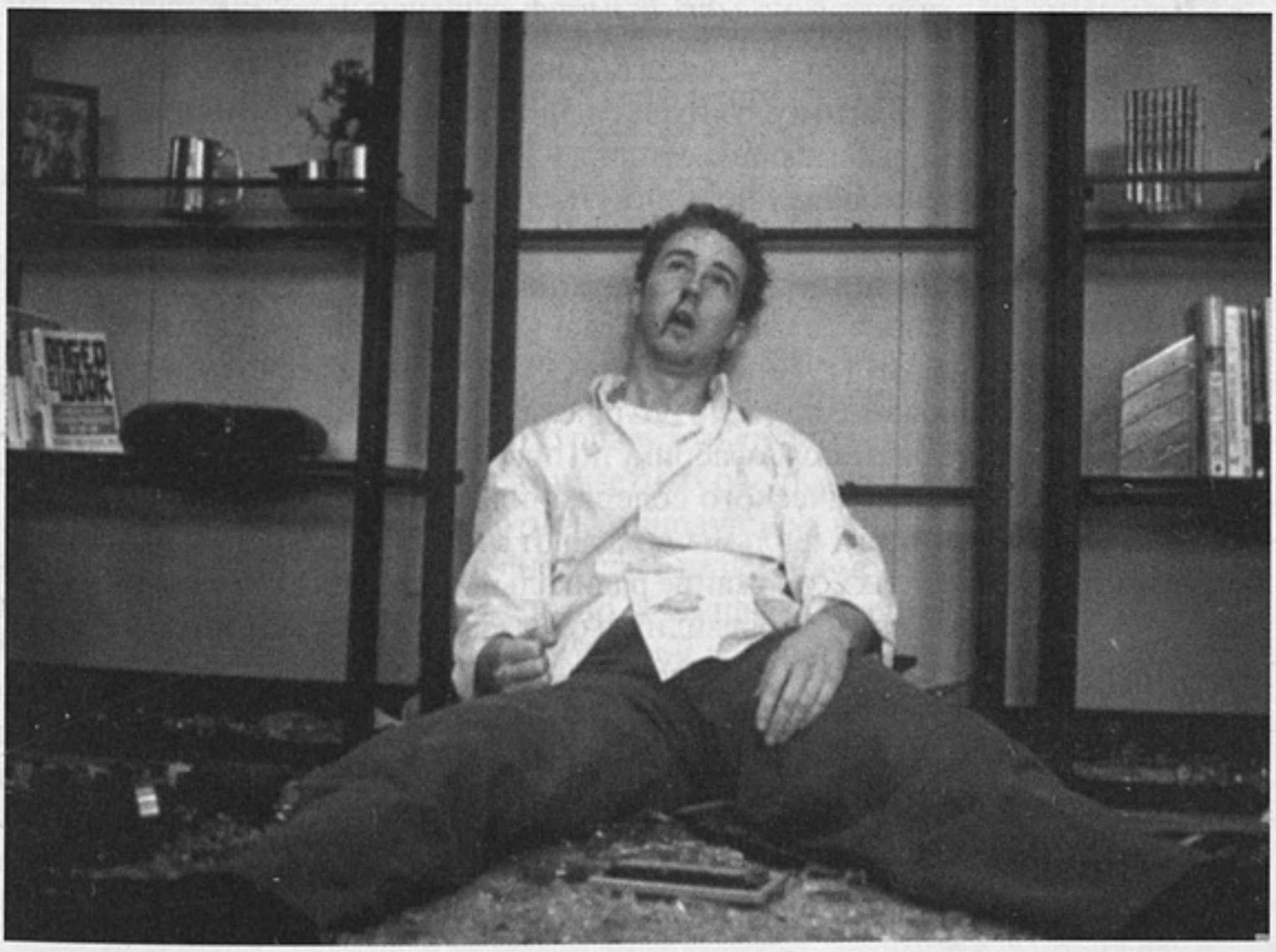
По меньшей мере до 60-х годов в американском кинематографе повторялись одни и те же нарративные схемы, что прежде всего обусловлено его жанровой структурой (вестерн, мелодрама, музыкальная комедия, фантастика, нуар и т.д.). Таким образом, главным элементом голливудской машины изначально являлся механизм римейка. В эпоху классического американского кино именно использование незыблемых и общепризнанных кодов наиболее эффективно гарантировало привлечение публики. Этот «серийный» эффект питал голливудскую продукцию, которая стремилась удовлетворить желание зрителя снова и снова возвращаться к привычной схеме. С середины 60-х годов в силу различных экономических и исторических причин (покупка компаний-мейджоров крупными концернами, широкое распространение телевидения, политические убийства и скандалы, война во Вьетнаме, появление контркультуры) Голливуд начинает обретать новое лицо. Развал старых студий и появление нового поколения режиссеров положили начало эпохе, которую Питер Бискинд окрестил «Новым Голливудом». Ее главными героями стали Мартин Скорсезе, Уильям Фридкин, Фрэнсис Форд Коппола, Питер Богданович, Боб Рафелсон, Роберт Олтмен, Деннис Хоппер и Брайан Де Пальма. Примерно с 1967 года («Бонни и Клайд» Артура Пенна) по 1980 год («Врата рая» Майкла Чимино) американский кинематограф проделал гигантскую работу по переоценке собственной истории, своих мифов и классики. Коренного преобразования избежать не удалось; жанровая структура, подвергшись разоблачению, приобрела смешанные черты (жанровый гибрид стал одним из главных признаков этого периода). Но в начале 70-х два голливудских режиссера обозначили поворот, произошедший в американском обществе и в американском кинематографе с приходом к власти Рейгана. Стивен Спилберг («Челюсти», 1976) и главным образом Джордж Лукас («THX 1138», 1971 и «Звездные войны», 1977) подтверждают то, что Жан Бодрийяр, ссылаясь на «успех Рейгана» в Америке, назвал «попыткой воскресить в качестве иллюзии американскую первосцену». Заканчивая действие «Американских граффити» за несколько месяцев до начала войны во Вьетнаме и убийства Джона Кеннеди, Джордж Лукас сделал ретрокартину об Америке 50-х с автомобильными гонками, персонажами-клонами Джеймса Дина и традиционными ценностями. Он будто утверждал, что пришло время отказаться от контркультуры предыдущего десятилетия и приступить к возрождению анахроничного идеального мира как в кино, так и в политике (Рейган был избран президентом в 1980 году). Для историков и кинокритиков книги Бодрийяра и в особенности три из них («Америка», «Общество потребления» и «Симулякры и симуляция») помогли осмыслить ту эстетико-политическую метаморфозу, которая произошла с американским кино в начале 80-х.

Со Спилберга и Лукаса начинается неоистория американского кино — восстановление нарративных структур довоенного времени и представлений той эпохи. Америка вместе с американским кинематографом переживает возвращение к былой славе. Национальные ценности — героизм, индивидуализм, американский образ жизни и мультфильмы Уолта Диснея, утратившие было свое значение, обретают второе дыхание. Это элегическое возвращение к триумфальной, совершающей завоевания Америке, в которой жизнь была прекрасна. В «Искателях потерянного ковчега» и «Индиане Джонсе и храме судьбы» (1984) Спилберг пересматривает понятие серийности 40-х; Роберт Земекис запускает серию фильмов «Назад в будущее», название которых говорит само за себя; Джон Траволта пританцовывает под ритмы 50-х («Бриолин» Р.Клейзера, 1978); Рон Хоуард снова дарит пережившим беды предыдущей эпо-

хи беззаботную юность («Кокон», 1985), Кристофер Ривз парит в небе на пару со звездно-полосатым флагом («Супермен» Р.Доннера, 1978), а Сильвестр Сталлоне наконец вносит решающую поправку в американскую новейшую историю и выходит раз и навсегда победителем из вьетнамской войны («Рэмбо-2» Дж. Пан Косматоса, 1985). Настал час генеральной уборки и возвращения (идей, мифов, форм, киноклассиков) к «первоначальной американской установке на реализацию утопии».

К «золотому веку» обращаются Фрэнсис Форд Коппола («Изгои» и «Бойцовая рыбка», 1983) и Джон Карпентер («Кристина», 1983). История о смертоносной машине, выпущенной в 1958 году в Детройте и купленной спустя двадцать лет одним подростком, — это комментарий Карпентера к мрачной ситуации в Америке, пытающейся обрести забвение путем возвращения в беззаботную эпоху, которой на самом деле никогда не существовало. Разрыв между (замаскированной/скрытой) реальностью и ее рекламной версией, сфабрикованной для общества потребления, снова становится главной темой у Карпентера в «Они живут среди нас». В этом фильме человечество находится во власти инопланетян, контролирующих весь мир с помощью разноцветных и пестрых рекламных вывесок, которые побуждают к потреблению, размножению и повиновению. «Они живут среди нас» — это не художественный, а документальный фильм», — заявил Карпентер по случаю выхода картины. Действительно, не нужно быть семи пядей во лбу, чтобы не заметить очевидную параллель между инопланетянами в костюме с галстуком и яппи с Уолл-стрит — воплощением господствующей тенденции неоамериканского кино согласно Карпентеру: «В отношении предшествующего поколения не было никакой мучительной ревизии, — пишет по этому поводу Бодрийяр. — Просто ампутация, амнезия, отпущение грехов — немного ирреальное забвение, сменяющее слишком яркое событие. Яппи — это не перебежчики из лагеря бунтовщиков, это новая, уверенная в себе раса — амнистированная, оправданная, с легкостью преобразующаяся в перформативную, безразличная по своему мировоззрению к любой другой цели, кроме изменения и промоушна».

В «Матрице» Сайфер, один из членов группы восставших, решает предать своих и снова присоединиться к Матрице. Он встречается с агентом Смитом, чтобы договориться о возвращении в иллюзию, и тот дает ему кодовое имя Рейган, показательное для статуса этого персонажа в картине. Когда он рассказывает о своем решении Тринити, та предъявляет ему достаточно веский,



«Бойцовский клуб», режиссер Дэвид Финчер

по ее мнению, аргумент, но Сайфер не слышит ее: «Матрица» — это не реальность», — говорит она ему. Тот факт, что добро и реальность взаимосвязаны, делает существование человеческого счастья внутри Матрицы невозможным. Сайфер не оспаривает эту точку зрения: ему недостаточно есть хороший стейк, зная при этом, что стейка на самом деле не существует. Он просит Смита, чтобы по возвращении в Матрицу он забыл все, что с ним случилось. Сайфер — идеальный пример поклонения и прославления «знаков на базе отрицания вещей и реальности», поэтому наслаждение для него возможно только ценой добровольной амнезии. В отличие от характерной установки психоанализа «я знаю, но не сознаю», в данном случае неведение становится непременным условием испытываемого наслаждения. Уже не важно, что стейк (то есть реальность) является не более чем порожденной Матрицей иллюзией органов чувств, как и то, что Сайфер вычеркивает из памяти половину своей личной истории (восстание против Матрицы), чтобы перейти из одного мира в другой. Рейгановский Иуда, переживший двойную амнезию в «Матрице», — образцовая модель зрителя, постулированная американским кино в 80-х. Чтобы полностью примкнуть к политическому и эстетическому возрождению, зрителю предлагалось забыть предшествующие неприятности 70-х и закрыть глаза на искусственность кинозрелища, вновь разыгрываемого перед ним.

В одной из своих работ Жан-Франсуа Роже выделил два типа современного американского римейка. В первом случае речь идет об избавлении от старой модели, например классического вестерна. Сюда можно причислить работы Сэма Пекинпа («Дикая банда», 1969), Артура Пенна («Маленький большой человек», 1969) и Роберта Олтмена («Маккейб и миссис Миллер», 1971). Во втором случае, напротив, наблюдается стремление восстановить старую модель — «симуляция, нацеленная на привлечение инфантильной публики», желающей увидеть знакомое кино. Однако в последние годы наряду с этими направлениями появилась еще одна тенденция, в меньшей степени основанная на родстве с оригиналом, лишенная этой плодотворной взаимосвязи. Я имею в виду стремление, осознанное или нет, заместить, перепрограммировать оригинальное произведение. Голливудское кино переживает сегодня период затмения, реанимируя труп двадцатипятилетней давности. Но откапывают его для того, чтобы еще глубже закопать. «Появилось целое поколение фильмов, которые по отношению к предыдущим являются тем же, что робот-андроид по сравнению с человеком, — волшебным артефактом без недостатков, гениальным симулякром, лишенным воображения, той иллюзии восприятия, благодаря которой существует кинематограф», — писал Бодрийяр. Речь идет о 70-х годах. Это десятилетие, подобно фантому, тяготеет над современной кинопродукцией (молодые режиссеры, работающие сегодня в Голливуде, родились именно в те годы). Восстановлению может подвергнуться только то, что было вытеснено: 70-е — это потерянный и потому желанный рай, последний «золотой век» американского кино и последнее нереализованное желание современной эпохи. Об этом говорят недавние римейки «Шафта» (1971), «Планеты обезьян» (1968), «Разрежь меня на части» (1974) и «Зомби» (1978), а также бесчисленные экранизации телесериалов того времени («Старски и Хатч», «Ангелы Чарли» и т.д.). «Фабрика грез» превращается в фабрику по производству ластиков. Лишенные по большей части политического содержания, критической оценки, перепрограммированные, эти фильмы обладают лишь формальным сходством с оригиналом, так как их содержание радикально отличается от первоначального — те же названия самым очевидным образом свидетельствуют о желании заместить собой оригинал. Эти фильмы можно назвать «похитителями кино», ссылаясь на картину «Вторжение похитителей тел», снятую в 1956 году Доном Сигелом. Римейки ее последовали в 1978 и 1993 годах («Вторжение похитителей тел» Филипа Кауфмана и «Похитители тел» Абеля Феррары).

Кто такой похититель тел? В буквальном смысле — субстанция растительного происхождения, которая вторгается в живой организм и завладевает им. В результате этой процедуры-римейка возникает идентичная копия оригина-

ла. После вторжения похитителей тел жители городка Санта-Майра пробуждаются после долгого сна, абсолютно не изменившиеся внешне и все же совершенно другие. Нет больше индвидуальности, только сплошная серая масса, внутри которой не существует никаких различий и отношений. Другими словами, это пример пароксистской идентичности, «ад того же Самого», описанный Бодрийяром на примере фильма Спайка Джоунза «Быть Джоном Малковичем» (1999). Агент Смит из «Матрицы» мог бы вполне стать его конечным вариантом: «Это и есть наш идеальный современный клон: субъект, из которого вымарано все Другое, который лишен возможности разделения и обречен на метастазирование самого себя, на чистое повторение. Это уже не ад, созданный отличием, это ад того же Самого». Тем не менее как в версии Сигела, так и в версии Кауфмана и Феррары еще есть возможность отличить человека от его копии, поскольку в ходе превращения субъекта в римейк нечто теряется и эта потеря отражается в выражении лица, в поведении, во взгляде, в которых это «нечто» отсутствует. Остатки человека, замещенного своим двойником, буквально выбрасываются на помойку. В результате этого процесса субституции разрушению подвергается не «аура» человека в эпоху воспроизводимости, не душа или стремление, а, скорее, реальность как таковая. В этом смысле «Вторжение похитителей тел» выступает как *фильм-матрица* кинематографа симуляции, а растительные похитители тел — надуманной и/или преисторической версией симулякров Бодрийяра, прото-симулякров, если угодно — «прото», потому что еще несовершенных, незаконченных, различных несмотря ни на что: «Эра симуляции начинается, следовательно, с ликвидации любых референций или даже хуже — искусственным возрождением последних в рамках знаковых систем. Речь не идет больше ни об имитации, ни о редупликации, ни даже о пародии. Речь идет о замещении реальности знаками реальности».

Сетевой кошмар

В силу одержимости темой сопротивления (будь то система массовой информации, политическое, институциональное или экономическое устройство) «Матрица» представляет собой продолжение или даже энтропическое расширение фильмов-досье 70-х («Вся президентская рать», «Китайский синдром», «Заговор «Параллакс», «Разговор»), пытавшихся перенести в политическую область знаменитый афоризм Мак-Люэна «Средство коммуникации — это само сообщение» — «ключевую формулу эры симуляции», по мнению Бодрийяра. Какую стратегию сопротивления мы можем противопоставить процессу имплозии средств сообщения и реальности? Что представляет собой Система после исчезновения двух полюсов? Что значит Другой в аду того же Самого? Здесь имеет смысл подробнее рассмотреть две картины, ставшие матрицей для трилогии братьев Вачовски, — «Заговор «Параллакс» (1974) Алана Пакулы и «Три дня Кондора» (1975) Сидни Поллака.

Джо Тёрнер, главный герой фильма Поллака (его роль исполняет Роберт Редфорд) работает аналитиком в отделе ЦРУ по предотвращению государственных заговоров. Он занимается поиском зашифрованной информации о заговорах против американского правительства в различного рода документах (письмах, романах, комиксах, газетных объявлениях, отчетах и т.д.). При этом Тёрнер проявляет абсолютное равнодушие к источнику поставляемого материала, точно так же, как и не делает различия между реальностью и вымыслом, которые, наоборот, взаимно обогащают друг друга и vice versa — таким образом, в начале фильма Тёрнеру удается расшифровать одно сообщение с помощью метода, заимствованного у Дика Трейси, героя одноименного фильма. Но в один прекрасный день Джо Тёрнер обнаруживает, что все сотрудники его отдела убиты и он — единственный, кому случайно удалось выжить. Он пытается по старинке добраться до самой верхушки пирамиды власти, не понимая, что выбранный им прием неэффективен в новой Системе, преобразовавшейся в Сеть.

В истории американского кино «Три дня Кондора», «Заговор «Параллакс» и «Разговор» останутся фильмами, свидетельствующими о понимании изменения Системы на политическом уровне, основополагающим элементом которого стало, безусловно, убийство Джона Ф. Кеннеди в 1963 году. До этого у власти было имя, лицо, она обладала четкой формой. Для того чтобы ее уничтожить, достаточно было навести прицел точно в середину верхушки иерархии — голову президента или главного заговорщика. Все фильмы до Кеннеди — это классическое кино, где главный герой всегда ведет борьбу один на один против чужеродной структуры, не только *центрированной*, но и *центростремительной* по своему устройству. Превращение классического кино в свою противоположность, а именно в антиклассический кинематограф 70-х, заключалось в переходе от мифологии линии к мифологии Сети. Первая из них, определяющая для американского кино в целом и его главного жанра, вестерна, основывалась на бинарной диалектике, при которой центр противопоставлялся периферии. Она предполагала существование централизованной власти, сосредоточенной в руках человека, к которой можно было получить доступ, двигаясь по концентрической траектории. В большинстве фильмов о политических заговорах и в трилогии «Матрица», являющейся ее радикальным вариантом, власть, а значит, и система преломляются, подобно лучу, внутри гигантских сетей. «По мере ослабления политического влияния президент начинает все больше походить на куклу, олицетворяющую власть в примитивных сообществах. Члены семейства Кеннеди умирали, так как являлись воплощением политической власти, политической инстанции, в то время как новоявленные президенты — это не больше чем сфабрикованная на пленке карикатура... Отныне начинается эра, где убийство происходит посредством симуляции, симуляция становится всеобщей эстетикой, убийством с железным алиби — аллегорическим возрождением больше не существующей смерти с целью санкционировать институт власти. Иначе власть не обладала бы ни субстанцией, ни автономной реальностью», — пишет Бодрийяр. Последний кадр картины «Вся президентская рать» является ма́стерской тому иллюстрацией: на экране телевизора в зале редакции «Вашингтон пост» появляется лицо Никсона за несколько часов до объявления об его отставке, точнее, его видеоизображение со слабым разрешением, один из множества электрических сигналов, обреченных на бесследное исчезновение в постоянно меняющемся информационном шуме. В эпоху сетевых структур нет больше центров, нет периферических пространств, только разрастание узлов и появление все новых неопределенных связей.

Внутри этой новой топографической данности, которая доведена в «Матрице» до предела, окружающая среда до такой степени совпадает с сетью, что *любая конспирация* сливается с последней. Таким образом, Нео вслед за Джо Тёрнером (на преемственность между ними указывает использование проводного телефона в «Матрице», *анахроничного* объекта, с точки зрения времени действия фильма) разрабатывает новые формы фатального сопротивления, которые предполагают отличное знание картографии врага и способность оказывать противодействие его методам борьбы. Кино 70-х, лейтмотивом которого является заговор, знаменует приход «крыс и тараканов», не приемлющих понятие трехмерного пространства. Они занимают все щели и зазоры, и поэтому бороться с ними путем фронтальной защиты невозможно: необходимо придумать новый вид гигиены, новый метод профилактики. Речь больше не идет о том, чтобы придумать, как опровергнуть теорему Сети (все уже распределено в сетку, где каждый узел является потенциальным центром) или воскресить миф о Системе как чужеродном элементе (классическая теорема), речь идет о том, чтобы пересмотреть ее использование.

Копия или оргинал?

Переход от реальности к симуляции, от столкновения к завуалированному вовлечению в Систему детально показан в фильме «Заговор «Параллакс» Алана Пакулы. Несколько лет спустя после убийства одного американского сена-

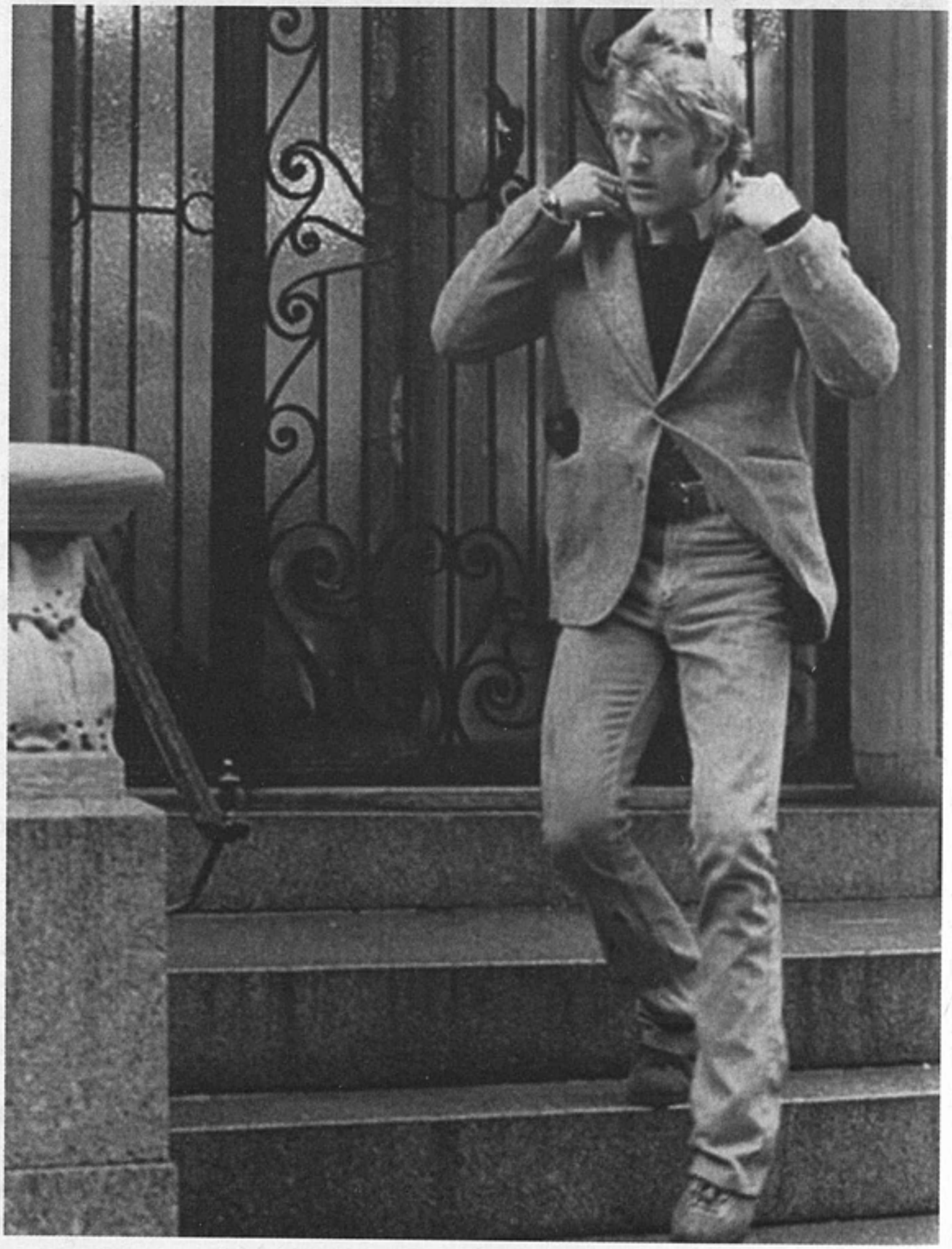
«Быть Джоном Малковичем», режиссер Спайк Джоунз

тора обнаруживается, что практически ни одного свидетеля преступления уже нет в живых. Это служит поводом для возобновления расследования, в результате которого журналист Джозеф Фрейди (Уоррен Битти) узнает о существовании организации «Параллакс», которая занимается поиском индивидуумов с ярко выраженными агрессивными наклонностями с целью их последующего обучения и найма в качестве киллеров для политических убийств. Как и его блистательные предшественники (секретные агенты американского film noir), Фрейди решает проникнуть в «Параллакс» под видом потенциального кандидата. В первой части фильма расследование идет по законам бинарной логики (если есть возможность проникнуть в Систему, то, следовательно, существует возможность из нее выйти), но в эпизоде с отборочным тестом, который является завершающим испытанием, в действии происходит крутой поворот. Организация успешно выполняет программу по замещению. «Параллакс» предусматривает не только идеологическую обработку индивида и его перепрограммирование, но стремится достичь более глубокой метаморфозы, которая заключается в замещении реальности (совокупности событий, поддающихся проверке) симуляцией (серией правдоподобных образов, логически взаимосвязанных между собой). Теперь речь идет не только о похищении тела (body snatching), но и души — другими словами, об абсолютном замещении. Едва уловимая мутация происходит во время последнего теста перед киноэкраном: в этот момент Джозеф Фрейди не может фальсифицировать результат, так как находится под контролем вычислительных аппаратов. Отсюда следует только один вывод: главный герой, помещенный внутрь своей собственной фикции, где больше нельзя отличить правду и вымысел, сливается с ролью наемного убийцы. Фрейди ошибался, думая, что может безнаказанно манипулировать образами, разбирать их по винтикам и бесконечно анализировать. В результате выходит обратное: образы манипулируют им, и вот уже Система, против которой он боролся, поглотила его. Точно так же, как Джона Андерсона («Пленки Андерсона», 1971), Гарри Кэула («Разговор»), Джека Терри («Прокол») или же Макса Ренна, человека-видеомагнитофон, жертву двойной конспирации в фильме Дэвида Кроненберга «Видеодром» (1982).

Итак, в последней трети фильма Фрейди сливается с образом убийцы, но становится ли он действительно тем убийцей, образ которого он создал в своем воображении? Можно ли провести знак равенства между ним и Ли Харви Освальдом, официальным подозреваемым в убийстве Джона Кеннеди (фотография Освальда мелькает на экране в эпизоде с тестом)? «Какое зна-

чение имеет тот факт, болен ли симулятор, если он порождает «настоящие» симптомы?» Пакула интегрирует свой персонаж внутрь уже существующего повествования, а именно истории умышленного убийства одного сенатора (финальный эпизод). Опережение событий, кстати, является одним из неотъемлемых элементов любого фильма о заговоре. В новелле «Весы» известный американский писатель и драматург Дон Делилло пишет также о том, что Ли Харви Освальд оказался причастным к убийству в результате цепи случайностей. По его мнению, если Освальд и стал «убийцей из Далласа», то только из-за случайного совпадения с заранее созданной моделью убийства.

До конца фильма Пакула оставляет два варианта прочтения событий: либо Фрейди полностью осознает свои действия и затем становится жертвой трагического стечения обстоятельств или же, напротив, с самого начала подвергается манипуляции. Последнюю гипотезу можно также назвать гипотезой *освальдизации*, которая, как и другие формы программирования, подчиняется логике симулякров: «Больше нет божественного предопределения, но есть безжалостная прецессия моделей. Именно поэтому говорить о событиях больше не имеет смысла. Это не значит, что они теряют всякий смысл как таковые. Это гово-



«Три дня Кондора», режиссер Сидни Поллак

рит о том, что ход события может предопределяться моделью, которая всего лишь случайно совпадает с ним». Заключительная сцена фильма Пакулы не дает определенный ответ на этот вопрос, а только еще больше указывает на связь преступления, которое совершает Фрейди, с убийством Джона Кеннеди. Узнать, играет ли определяющую роль ситуация или персонаж, больше не представляется возможным (контекст, мотивы, улики прямо отсылают к событиям, произошедшим в Далласе[1]). Таким образом, становится понятной тщетность попыток обнаружить какие-либо диалектические связи: четких оппозиций больше не существует (правда vs. ложь, манипулятор vs. манипулируемый, стимулятор vs. рецепиент), одним из эффектов этой ситуации является параллакс (иллюзия зрительного удвоения, вызванная перемещением объекта или субъекта): по словам Бодрийяра, «ничто больше не разделяет один полюс от другого, начальное и конечное, одно будто уничтожается другим». Взаимообмен свойств двух некогда отличных друг от друга полюсов ведет к неопределенности на герменевтическом уровне. Прецессия модели, главная точка опоры теории симуляции Жана Бодрийяра, играет ключевую роль в ходе превращения Джозефа Фрейди (из самого себя в сфабрикованного «Параллаксом» убийцу), аналогично, как и в реальном убийстве Кеннеди. Я имею в виду разительное сходство сценария убийства Кеннеди с сюжетом двух фильмов Джона Франкенхаймера, снятых раньше, — «Маньчжурский кандидат» (начальник охраны, запрограммированый убить кандидата в президенты) и «Семь дней в мае» (один из высокопоставленных военных, организующий убийство главы государства, который, по его мнению, отличается слишком терпимыми воззрениями). Остается только привести рассуждение Бодрийяра о том, что ожидание стирает отличия между предметом и его моделью и создает пространство для всевозможных, зачастую противоречивых интерпретаций. При этом каждая из них является абсолютно верной, потому что предмет и модель в данном случае становятся взаимозаменяемыми.

Реверсивность

Из-за этого механизма, основанного на принципе реверсивности, становится невозможным локализовать модель, инстанцию власти или ее медиум, поскольку наблюдатель находится по другую сторону. Реверсивность лежит как в основе нарративной структуры фильмов о заговоре начала 70-х годов, так и в топографической метаморфозе Системы, которой непосредственно способствовал американский кинематограф. Последний эпизод из «Трех дней Кондора»: Джо Тёрнер встречается с одним из начальников ЦРУ перед зданием газеты «Нью-Йорк таймс», ее редактору он только что поведал свою историю. Его коллега сомневается в успехе этого мероприятия: «Вы уверены, что статья будет опубликована?» Камера останавливается на встревоженном лице Роберта Редфорда, и фильм заканчивается. Характерная для этого жанра инверсия полюсов также присутствует в финале таких фильмов, как «Заговор «Параллакс», «Марафонец» (1976) Джона Шлезингера и «Разговор» (1974) Фрэнсиса Форда Копполы, где центр обладает способностью в любой момент превращаться в периферию, остается только набор сверхподвижных клеток, изменяющих свои качества.

Однако во всех процитированных мной фильмах инверсия еще является ярким событием в первую очередь для персонажа, но и, конечно, для зрителя, наблюдающего метаморфозу Системы in progress (в развитии). В «Матрице» инверсия стала законом существования. Для того чтобы снова овладеть программой после выхода из Матрицы (конец первой части), агент Смит, своего рода

[1] Так, убийство сенатора в конце фильма носит политический характер и совершается в машине. Джозеф Фрейди стреляет из автомата с оптическим прицелом, похожего на модель «Манлихер-Каркано», из которого стрелял Освальд. И, наконец, отчаянный побег Фрейди по темному корридору к свету, из которого внезапно появляется черный силуэт с автоматом в руках, явно отсылает к темным корридорам полицейского участка в Далласе и Джеку Руби, задержавшему Освальда.

виртуальный двойник Нео, предпринимает массивное репрограммирование всех жителей Матрицы и превращает их в клонов. Благодаря способности взаимозаменять центр и периферию, Смита можно назвать уникальным воплощением принципа реверсивности, его высшей исполнительной инстанцией — в фильме «Матрица: перезагрузка» ему удается безукоризненным образом «реконвертировать» бродягу в своего двойника. При этом Смит погружает руку в тело жертвы, что в точности воспроизводит жест, с помощью которого Макс Ренн был запрограммирован в «Видеодроме». Вся операция представляет собой своего рода ускоренный snatching, так как на дупликацию уходит всего несколько секунд. Помимо очевидной связи с предыдущими киномоделями, скорость превращения — это индикатор, позволяющий зафиксировать состояние современного кинозрителя. Тот, кто видел похитителей тел в действии у Дона Сигела, Филипа Кауфмана и Абеля Феррары и уже знаком с процессом трансформации, может отныне самостоятельно воссоздать его в воображении посредством своего рода ментального программирования.

Сопротивление центру

Способность Системы непрерывно перестраиваться и расширяться исключает существование внешних элементов, поскольку единственно возможная позиция — это находиться внутри Системы. С этим сталкивается также Аль Пачино в фильме Майкла Манна «Свой человек», который в ходе журналистского расследования для телеканала CBS отказывается пустить в эфир репортаж о производителях табака по причине «побочных последствий».

Таким образом, вырисовывается сопротивление нового типа, ориентированное не на картографию Системы, а на динамику возможных внутри нее траекторий. Альтернативой сопротивлению является приход тотального мира, где Система распространяется везде и в то же время нигде, становится всеохватывающей и неуловимой, как Человек-невидимка Герберта Джорджа Уэллса. Сопротивление в этом случае принимает форму вируса, наиболее точно представленную на сегодня в трилогии «Матрица». Для дальнейшего существования Системе необходимо решить вопрос самообороны. И на этот раз она сталкивается с той же проблемой, что и сопротивление. Ее ожидают те же самые перипетии, так как принцип реверсивности затрагивает обе стороны. Параллельно с тотальной войной между хранителями Матрицы и Человечеством в фильме разворачивается противостояние между Нео и агентом Смитом. Трилогия заканчивается дуэлью главного героя и целой армии Смитов, поскольку обе стороны являются воплощением вирусной формы, изначально присущей сопротивлению. Каждый из них ведет борьбу на полное уничтожение, с той только разницей, что один хочет искоренить Систему, а другой безраздельно властвовать над ней. Если Нео является вирусом по отношению к Матрице, то агент Смит — ее злокачественная опухоль. Задействуя тайные резервы Системы, оба героя указывают на возможность события при условии создания образа, предельно подобного Системе. Стратегия мысли действительно становится боевым искусством. Фронтальное сопротивление больше не имеет смысла (главенствующая концепция Сиона), единственное, против чего «Матрица» не обладает иммунитетом, — это интеллект Другого. Нео добивается успеха там, где Джозефа Фрейди («Заговор «Параллакс») постигает неудача. Смит рассматривает «человечество, как вирус» и отвечает на симуляцию посредством деструктивной гиперсимуляции. Из-за стремительного увеличения количества агентов Смитов возникает риск разрушения Матрицы под собственной тяжестью (мотив крушения и разгрома структур периодически повторяется в трилогии), лишний раз доказывая, что сама Система непроизвольно порождает оружие, способное поставить ее существование под угрозу. Коллапс Системы происходит от перенасыщения точно так же, как чрезмерное распространение угрожает массовой культуре в сценарии катастрофы у Бодрийяра. Симуляция есть экстаз реальности, а агент Смит является экстазом Матрицы, ее верным слугой, превратившимся в ре-

зультате в ее деструктивного агента. «Революция — это больше не выход за пределы диалектики вещей [...], а их потенциализация, возведение их мощности в квадрат, в энную степень, будь то при помощи терроризма, иронии или симуляции» (Бодрийяр).

Если агент Смит представляет физическую угрозу для Матрицы, то со стороны Нео она подвергается опасности разрушения путем лавинного эффекта или вихревого потока, что и отражается в эстетике всех экшн-сцен трилогии. Многочисленные сцены поединков Нео с толпой агентов Смитов в «Матрице-2» (в парке, в воздухе, в замке и т.д.) как бы само собой разумеющимся образом разворачиваются вокруг умения противника занять центр кадра. Именно здесь обретаются максимальная сила и феноменальная скорость. Следовательно, необходимо отодвинуть другого к границам кадра или за его пределы, для того чтобы занять центр диспозитива. Борьба происходит не только на политическом, но и на эстетическом уровне, еще раз свидетельствуя о том, что в (хорошем) американском кино понятие «форма» всегда опирается на политическую основу.

Бодрийяр пишет в «Америке»: «Американцы производят реальное, исходя из собственных идей, мы трансформируем реальное в идеи или в идеологию. В Америке имеет смысл только то, что происходит или проявляется, для нас — только то, что мыслится или скрывается. Даже материализм в Европе — это только идея, тогда как в Америке материализм воплощается в технической модернизации вещей, в преобразовании образа мышления в образ жизни, в «съемке» жизни, как говорят в кино: «Мотор!» — и камера заработала. Ибо материальность вещей — это, конечно же, их кинематография».

С точки зрения пространства Сион представляет собой безупречный негатив Матрицы, нестабильного и виртуального Сетевого мира. На Сионе верят в постоянство Системы, в ее устойчивость и неизменность ее топографии. Пространственная архитектура Сиона, безусловно, отражает это вплоть до мельчайших деталей. Он похож на объемную, замкнутую пещеру, в которой все сосредоточено вокруг каменной плиты, обрамленной сводом в форме купола (именно через него машины проникают внутрь Сиона). Политическая власть организована по тому же пирамидальному принципу, начиная с основания (население Сиона) и заканчивая верхушкой (Совет старейшин). Это архаическое пространственное устройство можно назвать продолжением знаменитого кадра из фильма «Вся президентская рать», в котором два журналиста, ведущие расследование для «Вашингтон пост», показаны в читальном зале Библиотеки Конгресса. Камера поднимается все выше и выше, пока не достигает купола здания, символически помещая при этом двух протагонистов в центр кадра.

Из этой топографии вытекает идея классического сопротивления. Ее вдохновитель, Коммандант Локк, безоговорочно верил в успех фронтальной стратегии и последовательного противостояния с внешней к Матрице стороны. Неэффективность этой стратегии доказывает финальная битва, отрицающая, таким образом, наше «право на реставрацию потерянной системы координат». Сион — последнее перевоплощение нашей ностальгии по Системе — является основополагающим элементом американского кино, которое еще не готово справлять по нему тризну. Именно в представлении этой оппозиции (фронтальное противостояние против фатальной стратегии) и отражении метаморфозы Системы и ее границ посредством пространства заключена действующая сила «Матрицы».

Трилогия братьев Вачовски предлагает наиболее убедительнную позицию. Она показывает, что Источник, главный центр Матрицы, находится в круглой комнате, сплошь покрытой экранами телевизоров. В ней-то Нео наконец и встречает разработчика Матрицы: не идеолога, как это, без сомнения, было бы в европейской версии фильма, а архитектора.

В этом заключается не только основной политический урок всей трилогии, но также одна из точек расхождения фильма с теориями Бодрийяра: настоящее фатальное сопротивление может, безусловно, существовать только в цент-

ре (на этом принципе основывается формальная часть фильма, которую можно перенести и на политический контекст). Однако появление хотя бы одного центра активности опровергает радикальную гипотезу ретикулярности, представленную в трилогии. Как будто ностальгия по бинарной системе не дает фильму придерживаться до конца своей начальной логики и поэтому происходит возвращение к классическому (и в данном случае регрессивному) мифу о противостоянии индивида и Системы. Похоже, что каким бы ни был индивид и какой бы ни была система, отношения между ними были и остаются структурообразующим фактором в американском кинематографе.

Но что, если предположить, что Сион в фильме является всего лишь симуляцией третьего порядка, созданной самой Матрицей для генерации другой реальности? В этом случае трилогия полностью отвечала бы теореме ретикулярности, Система приобрела бы абсолютно всеобъемлющий характер, фильм превратился бы в сплошную экранизацию теории симуляции: «В действительности естественный и искусственный интеллект не могут сосуществовать вместе. Точно так же, как мир не может сосуществовать со своим двойником». Однако если перенести фокус в политическую область, становится понятным, что именно заинтересовало американских кинематографистов в произведениях автора «Прозрачности зла». Они заимствовали его теорию, соединив ее с основополагающим для американской системы мифом «одного против всех», который всегда, как эхо, отзывался и в критическом кинематографе.

Учитывая все потрясения, пережитые американским кино от стабильности 50-х до переоценки ценностей в 70-х, в текстах Бодрийяра оно нашло материал, исходя из которого стало возможным осмыслить природу Системы, предвидеть ее изменения и планировать ответные действия. Образ мышления Бодрийяра стал, таким образом, своего рода «теоретическим» оружием инакомыслия. Бодрийяр создает взаимосвязь между американской культурой и ее пространством, и это, безусловно, является одной из главных причин того огромного влияния, которое его произведения оказали на американское сознание. «Но как только ваша нога коснется Северной Америки, вы сразу ощутите присутствие целого континента: там пространство — это само мышление», — пишет Бодрийяр в «Америке», поэтическом эссе, исследующем конкретную культуру, исходя из ее пространства. Мышление Бодрийяра только на первый взгляд кажется абстрактным (и, следовательно, не поддающимся наглядному представлению); абстрактность его мышления подобна геометрии. Читать Бодрийяра — означает погружаться в геометрическое моделирование идей. От изображения экстаза до описания катастрофы, от полюсной диалектики до вирусного сопротивления, от ускорения до реверсивных стратегий, язык Бодрийяра пестрит пространственными метафорами, легко переходящими в сложные топографические модели, которые американское кино (история фронтира обязывает[2]) интерпретировало на свой манер, превратив в пространство фатального сопротивления.

Cahier de l'Herne, 2005, № 84

Перевод с французского Татьяны Кирьяновой

[2] Напомним, что образ Америки основывается на мифологии фронтира (границы), который играет ключевую роль в классическом американском кинематографе. В истории Америки, ретроспективно изображенной в кино, прослеживается тесная взаимосвязь между понятием «фронтир» и границами кадра, выход за рамки которого определял состояние американского общества в целом на момент данного повествования. На уровне мизансцены мифология фронтира и ее бинарная логика (добро против зла, Я против Другого, цивилизованный человек против варвара) выражается в разделении пространства на пространство внутри кадра (пространство Добра) и вне его (пространство Другого).

МАРИНА ДРОЗДОВА

Наши намеки вполне прозрачны

АНАПА-2007

«Рыба», режиссер Александр Котт

Если в конкурсной программе любого фестиваля есть картина, которая сообщает нечто неожиданное о текущем кинопроцессе и для него, то, безусловно, фестиваль более чем состоялся. Подобное случается, но не всегда. Впрочем, вполне адекватными становятся и программы, которые являют собой хорошо структурированный прилавок качественного магазина — где все на своем месте, все готово продемонстрировать текущие модные тенденции, а также предложить несколько аккуратных идей, уже востребованных модниками, да и ценники на лучшие товары прошлого сезона тоже не испортят кассовый аппарат. Собрать добротную короткометражную программу в наших пределах не просто. Это понятно всем, кто отдает себе отчет в том, что активная кинематографическая деятельность происходит в двух с половиной точках необъятной державы. Более чем очевидно: для того чтобы сохранялось и воспроизводилось понятие «кинематографический вкус и культура», должна работать система образования. Она же предпочитает хорониться в относительно безопасных столицах. В результате российские просторы оказались незаинтересованными в разработке визуальной лексики. Постепенно все с этим смирились — привыкли к скудости языковых конструкций и обобщенности высказываний.

Эта лирическая преамбула служит тому, чтобы повод для радости виделся более увлекательным. Ибо в программе «Киношока» был фильм, как будто действительно принесенный ветром с неведомого полустанка.

Это фильм «Фуга». Режиссеры Галина Мызникова и Сергей Проворов открыты разным предложениям собственной фантазии. Они занимаются инсталляциями, стихотворными и материальными конструкциями. Два года назад их «аэрозвуковая» инсталляция «Волшебный ветер» была представлена на Биеннале в Венеции. Описание инсталляции гласит: «...Это сложное инженерно-техническое сооружение, которое помогали создавать ученые; в павиль-

оне зритель оказывается в пространстве, пронизанном порывами ветра, к которому сначала может свободно прикасаться, а затем становится зависим от возрастающей энергии воздушных потоков». Полагаю, что эта идея нашла продолжение и развитие в фильме «Фуга».

Главный герой фильма — ветер. Он нападает на зрителей органного концерта, который проходит в небольшом зале католической церкви (вероятно, ее пространство не используется в конфессиональных целях). В потоках ветра персонифицируются музыкальные звуки, и они атакуют аудиторию: удивление переходит в смятение, далее — в трансформацию связей и отношений. Подобные метафизические сюжеты, климатические явления как герои, воздушные потоки как персонажи — более чем редкость для современного и особенно, конечно, для российского кино. Задача, поставленная авторами, несколько превосходит полученный ими результат. Но «зазор» невелик и создает ощущение, что идея предстает в фильме как бы «на вырост» — с ясно ощущаемой перспективой. Мызникова и Проворов оказываются идеальными авторами короткометражного кино в его европейской трактовке. То есть для них оно — место художественной прихоти, эксперимента, здорового аутсайдерства, которое становится пацифистским плацдармом противостояния коммерческому кино.

Именно формат короткого метра стал актуальным способом высказывания в кино для авторов «Фуги». А уж куда дальше их снесет ветер?.. Кинематограф они выбрали (в данный момент), как форму мышления: это ценно, это актуально.

Другой полюс программы — Александр Котт и его фильм «Рыба». Снятая в жанре сентиментального реализма история о маленьком мальчике, его нездоровой маме и рыбе, которая выживает в ледяном «скафандре». Александр Котт — тоже идеальный автор короткометражного формата. Он режиссер со стажем, в том числе в полнометражном кино, но и там его истории и персонажи оказываются «короткими» в горизонтальном, если угодно, прочтении — заведомо детскими, заведомо ограниченными по отношению к потенциальному «росту» в сторону «взрослых» переживаний. Герои Котта — дети в душе или в реальности. Будто невидимая сила специально тормозит до полной остановки процесс их взросления, стремясь уберечь от непобедимого растворения их мира в обыденной «взрослой» реальности.

«Фуга», режиссеры Галина Мызникова, Сергей Проворов

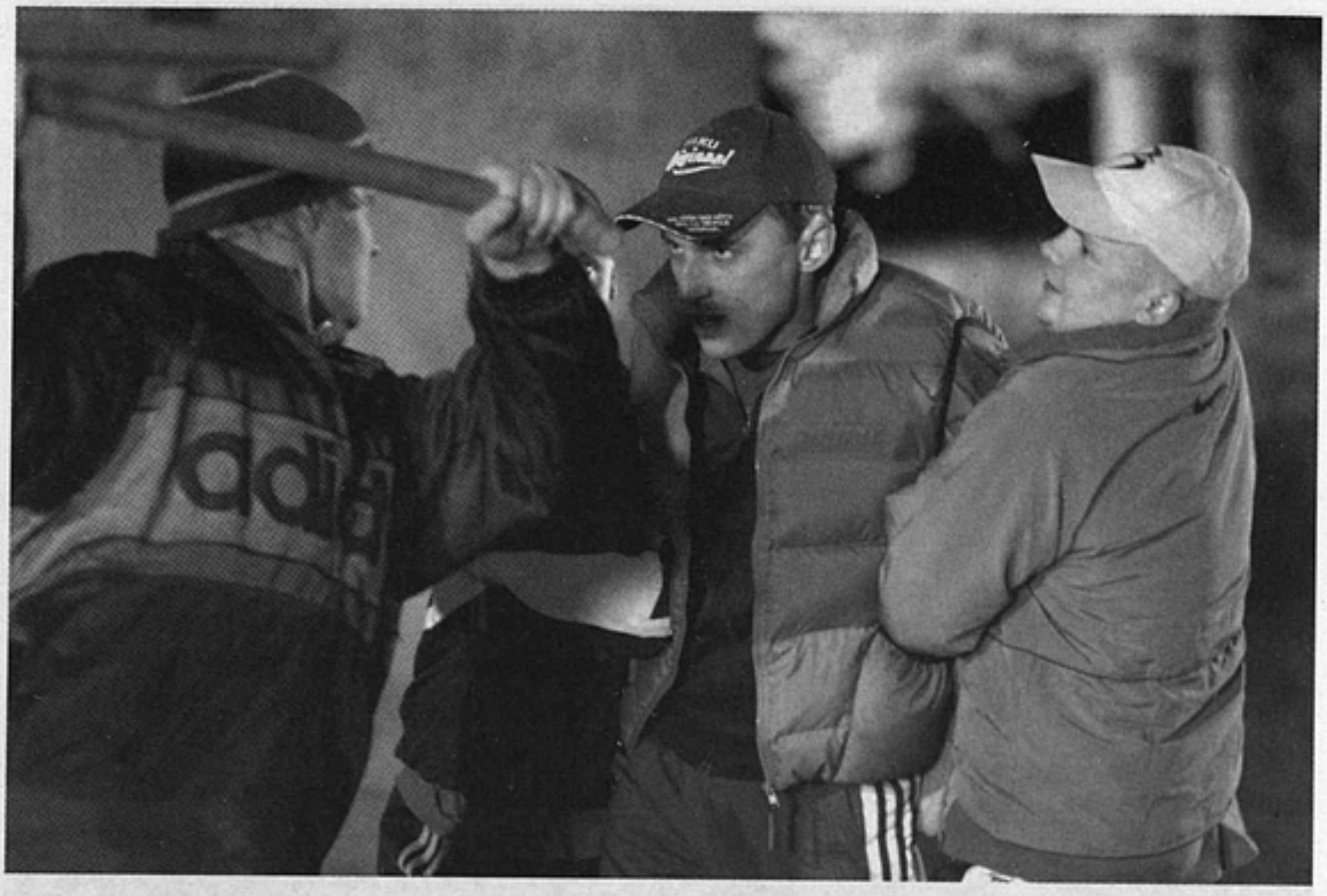
«Мои солдатики», режиссер Игорь Морозов

В этом сакральном заговоре с горизонтом, как мне кажется, и сила, и слабость Александра Котта. Конечно, геометрические сравнения выглядят здесь волюнтаристскими, но они помогают зафиксировать логику, которая выталкивает режиссера из «большого» кино в короткометражное. Следуя своим собственным законам, он мог бы оригинально и полновесно развиваться и в формате полнометражного кино. Мог бы, но не в наших пределах — его мир тоже слишком самостоятельный и аутсайдерский, он для себя самого — отчасти игрушечный. На этом пути у режиссера могло бы быть немало открытий — в сторону «чего-то стеллинговского», но, впрочем, и своеобычного, оригинального. К сожалению, отсутствие независимых продюсеров с независимыми художественными идеями делает Котта аутсайдером — практически невидимым и будто бы отсутствующим режиссером. Современное отечественное кинопроизводство организовано жестко и ориентируется не на то, чтобы «росло, что цветет», а на то, чтобы благоухала «обихоженная клумба». В общем, короткометражка «Рыба» оказалась любопытной автометафорой существования самого Котта в ледяных чертогах отечественного кино: будучи задавлен со всех сторон прозрачными, но непробиваемыми стенами, он, как и героиня его фильма рыбка, продолжает дышать.

«Фуга» и «Рыба» — крайние точки в короткометражном конкурсе «Киношока». Между ними располагались несколько принципиальных работ, для которых короткометражный формат является естественной «средой обитания».

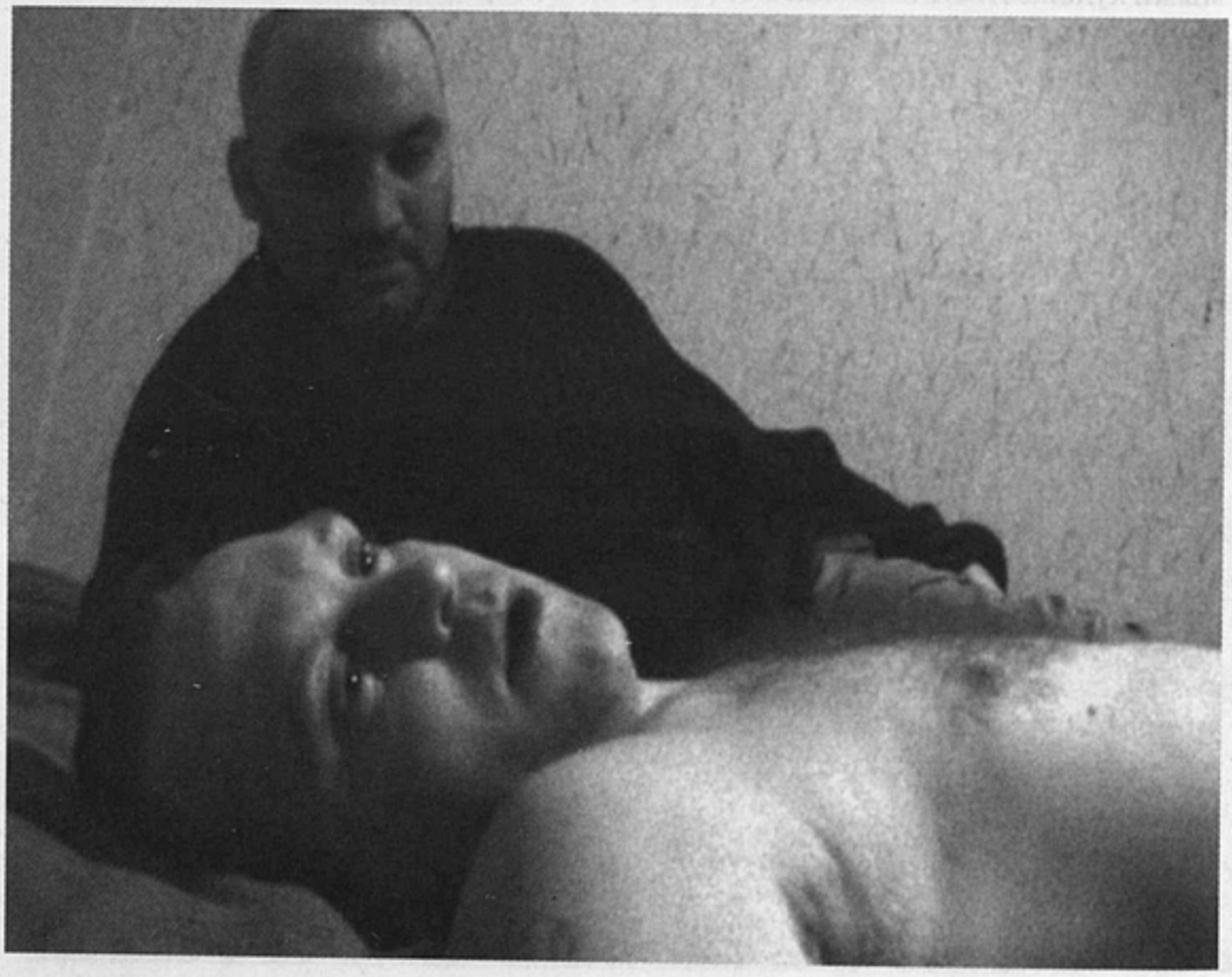
«Пришелец — спасение Валдиса в 11 частях» эстонца Расмуса Мериву — сатирический микросериал (11 глав по нескольку минут) о ксенофобии. Герои — компания юношей-обывателей, готовых составить основу фашиствующего общества. Их скудость мышления, агрессивность, шовинизм обыгрываются в серии скетчей, связанных сюжетом о горемычном Валдисе, который, получив удар лопатой по голове, стал с недоверием относиться к обыденности. «Пришелец...» сделан неожиданно остро и бескомпромиссно по отношению к современной социальной ситуации в Эстонии. И без пафоса развивает старомодную традицию кино как действенного оружия воздействия на общество.

«Мои солдатики» Игоря Морозова (один из фильмов документального сериала «Российская история глазами детей», сделанного по заказу телеканала «Культура») — еще одно подтверждение жизнеспособности классических форм киноязыка. Следуя парадоксальной логике происходящего, именно в ко-



«Пришелец — спасение Валдиса в 11 частях», режиссер Расмус Мериву

роткометражной форме легче отдаться истинным ценностям — вдохновенному обустраиванию экранного пространства (так, чтобы каждая точка экрана дышала) и глубокому авторскому сопереживанию героям. Повествование фильма построено на дневниковых записях подростка — солдата второй мировой войны. Игорь Морозов смело вписывается в реконструкцию эпизодов шестидесятилетней давности. И при этом достигает любопытного эффекта: домашняя съемка, но будто бы сделанная, действительно, полвека назад — и на наших глазах мизансцены «лакированного» кино «про войну» расползаются под давлением «слез» съемки дневниковой, «для-и-про себя». В соединении с хроникальными кадрами войны эти съемки-реконструкции смотрятся изящной стилизацией. Они напоминают — что и создает лирическую атмосферу — те удивительные съемки разведчиков-кинооператоров, для которых Александр Медведкин сконструировал 16-*мм* камеру на ружейном прикладе. Я имею в виду



«Afterparty», режиссер Дмитрий Булыгин

кадры в стиле синема-верите, которые остались от деятельности команды так называемых «киноразведчиков», как известно, резко контрастирующие с обычными съемками фронтовых кинооператоров. Дело в том, что именно киноразведчики принесли в мир военную съемку «врасплох», что и позволяет теперь хоть в щелку, но увидеть фронтовую повседневность. Короче, под эту «щелку» и стилизована реконструкция в «Моих солдатиках», что в целом позволяет фильму довольно элегантно балансировать между игровым и документальным с идеальной подменой того и другого.

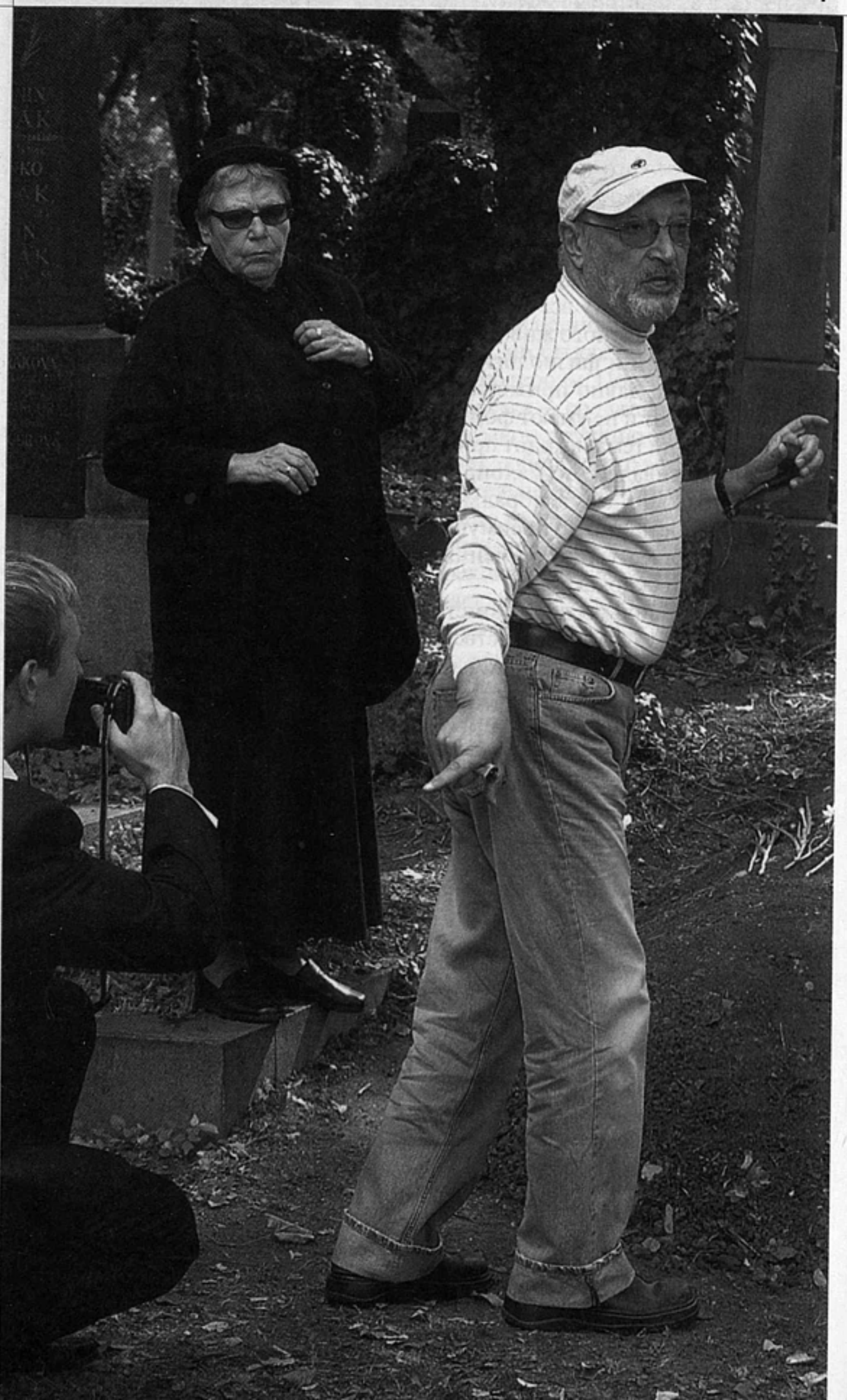
Еще один принципиальный фильм программы — «Afterparty» Дмитрия Булыгина. Как и авторы «Фуги», Дмитрий Булыгин тоже человек из пространства визуальных образов, независимых от бюджета и телевизионных форматов. Он видеохудожник и то, что называется «виджей» — мастер синтеза изображений. Однако он и режиссер нашумевшего концептуального фильмика «В Маскву» — псевдодокументальной гей-мелодрамы, краткой и ироничной. «Afterparty» («После вечеринки») сделана в строго противоположной манере — это «прямое кино», цель которого зафиксировать «анатомию» психологических ощущений. После вечеринки два приятеля обсуждают сексуальный контакт с общей подругой, провоцируя друг друга на откровения. Подобный физиологический экзистенциализм, модный в европейском и особенно североевропейском кинематографе, у нас редкое явление. Причиной тому все та же ситуация в нашем кино — почти полное игнорирование внятного живописания жизни людей в ее психологической противоречивости и физиологической проблематичности. «Растениеводство» — термин, давно прижившийся в размышлениях о фильмах, герои которых не знают и не умеют формулировать мысли, чувства, эмоции. В наших пределах эта тема находит прибежище в статьях о победителях европейских кинофестивалей, но малоприменима к фактам отечественного кино, не особенно склонному к моральному и экзистенциальному беспокойству. Наше «большое» кино по преимуществу солидарно с создаваемым массмедиа образом общественного мнения: оно (общество) интересуется туризмом и банковскими склоками.

Остальные фильмы короткометражной программы «Киношока» — те из них, которые обладают художественной актуальностью, — являются отрывками фильмов полнометражных, начало и конец которых растворяются во тьме, до которой нам, собственно, нет дела. Это нормально. Поскольку в большинстве своем короткометражные картины — все равно тренировочная площадка, дорожка для разгона. Однако для нашего кино короткометражный формат — явление удивительное. Удивительное тем, что оно все-таки существует и, значит, в нем могут, пусть даже в виде эскизов, намеков, теней, проявлять себя тенденции, которые наотмашь отталкивает большое кино. Большое кино, живущее на содержании больших боссов (маленьких, практически, не пускают) и работающее по упрощенному (и упрощающему зрителя) алгоритму.

Еще два года назад я писала о том, что пространство короткометражного кино — лаборатория. Теперь я бы, скорее, сравнила его с небольшой «галереей лишнего», где представлены экспонаты, демонстрирующие персоналистские идеи, радикальные авторские концепции, которые, очевидно, выталкиваются из полнометражного кино. Выталкиваются не совсем просто так, а для того, чтобы так называемая «массовая аудитория» не задумывалась о деталях, нюансах, необъяснимом, непобедимом.

Короче, в короткометражном кино проблема личного высказывания как раз не проблема. А наоборот...

О П Ы Т



Михаил Козаков на съемках фильма «Очарование зла»

МИХАИЛ КОЗАКОВ:

«Я, может быть, и в меньшинстве»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ОЛЕКСИЙ-НЕСТОР НАУМЕНКО

Олексий-Нестор Науменко. Михаил Михайлович, как случилось, что вы взялись за постановку сценария «Очарование зла», который давно был написан Александром Бородянским и режиссером Николаем Досталем?

Михаил Козаков. В один прекрасный день, как принято говорить, хотя в чем-то он оказался грустным днем, мне позвонил продюсер Владимир Досталь, возглавлявший компанию «Дом-фильм», с предложением прочитать сценарий, который изначально, как я понимаю, был написан для его брата Николая. Я с удовольствием согласился. Это был первый случай, когда не я сам что-то предлагал ставить на телевидении, а мне предложили как режиссеру.

Внимательно прочитав сценарий, я почувствовал там свою тему — взаимоотношение части эмиграции 30-х годов с родимой страной — СССР. Это многофигурная история, написанная по документам, где один из главных персонажей — Марина Цветаева. Как известно, ее мужем был Эфрон — в прошлом белогвардейский офицер, воевавший в первую мировую вместе со своим другом Константином Радзевичем (в сценарии он назван Болевичем). Наступила революция, и Цветаева с Эфроном эмигрировали.

До Парижа они были в эмиграции в Чехословакии. Там у Марины Ивановны был реальный — не литературный — роман с Радзевичем. Роман настолько серьезный, что она даже думала расходиться с Эфроном, но потом все же установился статус-кво: они не разошлись, а Радзевич так и остался их другом. В 30-е годы Марина Ивановна вместе с Эфроном оказалась в эмиграции французской. В Париже оказался и Радзевич.

Жизнь Цветаевой во Франции была несладкой: с одной стороны, сложные отношения со сталинской страной, с другой стороны — французская эмиграция принимала ее неоднозначно: обвиняла в том, что она написала стихотворение «Челюскинцы» или, скажем, приняла Маяковского, воспевавшего Ильича. Но к тому времени ею уже были написаны потрясающие вещи — проза о России, о годах революции, а также чешские стихи, в том числе и по поводу романа с Радзевичем — знаменитое стихотворение «Попытка ревности»: «Как живется вам с другою...»

Эфрон, как и большое число эмигрантов, которые некогда противостояли большевикам, был из числа патриотов в полном смысле этого слова. Все они любили Россию, без нее тосковали, занимая второстепенное, а иногда и пятистепенное положение в Париже. Эфрон возглавлял Евразийский союз, у него была собственная теория о России, как о Евразии, не важно — большевистской или нет. И в какой-то момент он даже возглавил Союз возвращения на Родину — абсолютно по идейным соображениям. У него было искривленное представление о том, что происходило в это время в Советском Сою-

зе. Впрочем, как и у людей более значительных — Фейхтвангера, Ромена Роллана... Короче говоря, Эфрон стал агентом ОГПУ.

Представьте себе ситуацию: Марина Ивановна с ее убеждениями и безукоризненной честностью и неподкупностью — и ее муж, ставший советским резидентом в Париже. Все это реальные вещи, которые частично вошли в фильм.

О.Науменко. Какие отступления от исторической реальности есть в вашем фильме?

М.Козаков. С Радзевичем, который появился в Париже, у Цветаевой романа уже не было. Эфрон завербовал его, и тот тоже стал агентом ОГПУ и довольно крупным резидентом. В фильме сделано иначе: не Эфрон вербует Радзевича, а Радзевич — Эфрона. При этом главной сюжетной линией является любовь Радзевича не к Цветаевой, а к Вере Гучковой — дочери Александра Ивановича Гучкова, председателя третьей Государственной думы, который привозил текст отречения Николаю II. Поэтому мы и переменили фамилию Радзевич на Болевич.

О.Науменко. Выходит, вы сняли политический, шпионский детектив?

М.Козаков. В фильме присутствует некая детективная линия. Она видна в отношениях Гучковой и Болевича. Вера Гучкова была очень интересной личностью: красивая женщина, натура взбалмошная, не лишенная авантюризма. Она в то время разошлась с мужем, и у нее начинается роман с Болевичем. Но она не знает, что он агент ОГПУ, и он ей об этом не говорит. В этом заключается интрига.

Поведение Болевича по отношению к Гучковой, мягко говоря, странное: время от времени он исчезает, не объясняя почему. Она полагает, что у него ренессанс отношений с Цветаевой и что Болевич уезжает к ней. На самом деле он занимается работой разведчика: по заданию ОГПУ едет вербовать Эфрона.

О.Науменко. Какие еще исторические личности фигурируют в фильме?

М.Козаков.. В картине много пластов и довольно большая группа исторических персонажей — русских эмигрантов, которые в силу тех или иных причин стремились на родину, в частности князь Святополк Мирский, который был готов променять свое княжество на советский паспорт, что он и сделал и был, естественно, привлечен Лубянкой и расстрелян. И таких судеб в «Очаровании зла» немало. Причем людей очень разных. Были и такие, которые шли работать в ОГПУ по другим соображениям — материальным. Например, знаменитая певица Плевицкая и ее муж Скоблин — генерал, герой Ледового похода. Они были завербованы в 1930 году, и у меня дома есть копии этих расписок.

В фильме фигурирует и похищение генерала Миллера из Российского общевоинского союза, который представлял, как считало ОГПУ, некую опасность. В действительности реальной опасности не было: члены союза достаточно наивно полагали, что большевизм — это ненадолго. Таким образом, идет некая борьба работников ОГПУ во Франции с противниками Советской России.

О.Науменко. Где происходит основное действие фильма?

М.Козаков. Действие происходит в трех странах — Франции, Швейцарии и России. Там нет Сталина, но есть Ежов как высший руководитель того периода — руководитель ОГПУ — и его помощники-чекисты, реальные исторические персонажи, жившие во Франции. Среди них были чекисты, большевики еще дореволюционного периода, которые в какой-то момент начинают понимать, что происходит в Москве: процессы, посадки, ГУЛАГ... Следовательно, они подлежат уничтожению. И для этой цели из Москвы посылается еще один резидент, которому в этом деле помогают Эфрон и Болевич.

Одним из «отступников» был Рейс, это ненастоящее его имя. Именно он в свое время написал письмо Сталину, в котором сказал, что тот когда-нибудь будет судим за свою антинародную, антибольшевистскую позицию все-

ми коммунистами мира. Еще до этого письма Рейсу неоднократно предлагали вернуться в СССР, но он понимал, чем это грозит.

Для того чтобы выманить Рейса в Москву, к нему посылают его друга, тоже чекиста, Кривицкого, которого играет мой сын Кирилл. Идет процесс уничтожения чекистов старой гвардии чекистами новыми. Видите, какая многофигурная история? Надо добавить такую непростую вещь, одну из важнейших в сценарии: Вера Гучкова (дочь Гучкова!) становится работником ОГПУ; она действительно училась в школе ОГПУ в 1937-м и была на параде, где видела Сталина. Таким образом, интрига основана на том, что Болевич, с которым у нее роман, знает, что она работник ОГПУ, а она о нем не знает...

Михаил Козаков

Художественно эта история строится на том, и это тоже чистая правда, что Болевич — Радзевич не дожил год до своего столетия и умер под Парижем, оставаясь коммунистом, а Вера Гучкова, выйдя замуж за лорда Трайла, тоже коммуниста, мирно заканчивает свои дни в Кембридже. Во всех шести сериях героев и в молодости, и в старости играют одни актеры — Алексей Серебряков в роли Болевича и Наталья Вдовина в роли Гучковой.

О.Науменко. Почему фильм не показывают по российскому телевидению?

М.Козаков. Он прошел по RTVI — мировой телесети, которой руководит Гусинский. Его видели даже в Грузии и на Украине. Фильм также вышел на DVD. А канал «Россия», который купил «Очарование зла», не показывает его вот уже два года! И когда я обращался с вопросами к руководителям этого канала (теперь уже перестал обращаться), то общался только на уровне секретарш. Мне отвечали: «Я доложу — вам позвонят...» Но этого не происходит, и картина так и лежит у них где-то в архиве. За разъяснениями к ним обращалась и пресса, но они молчат, как Зоя Космодемьянская на допросе.

Когда я спрашиваю Владимира Досталя, почему кино не идет, он говорит: «Вы что, маленький? Не понимаете, что в нашей стране есть цензура?» И она хитрая. Почему, допустим, возможен сериал о Шаламове «Завещание Ленина», прошедший по телевидению, и почему в эфире невозможен мой?..

О.Науменко. Почему же?

М.Козаков. Могу только догадываться. Дело в том, что Сталин и ГУЛАГ — вещи известные. А в моей картине идет вскрытие неизвестных, но достаточно правдивых вещей. Это некий «Анти-Штирлиц», при этом эмоциональный. А вот этого, оказывается, «не надо»...

О.Науменко. Значит, причина в политике?

М.Козаков. Думаю, да. Но мне ничего не объясняют, говорят, что не обязаны ничего объяснять... Но это не всё. Дело в том, что с Марком Розовским мы написали другой сценарий — «Убийство Михоэлса», в котором довольно широ-

ко представлен исторический пласт. Мы заключили договор с кинокомпанией АМедиа, но когда сценарий уже был готов, нас просто вычеркнули из плана Первого канала...

О.Науменко. В вашем фильме есть какие-то аналогии с убийством Литвиненко?

М.Козаков. Может быть, может быть... Но это — на поверхности, а по сути механика-то не изменилась: все вроде бы другое, но все то же самое. Зрители, посмотревшие наш сериал, говорили мне, что картина заставляет и переживать, и думать. А вот этого сегодня на телевидении делать «не надо».

«Покровские ворота», режиссер Михаил Козаков

Таким образом, имея две вышеупомянутые истории с телевидением, я бросил это дело и занимаюсь театром, где иная степень свободы. Благо, я умею ставить спектакли и читать стихи.

О.Науменко. Когда вы начинали работу над сериалом, то не предполагали такого финала?

М.Козаков. Нет. Время стремительно менялось. А если учесть, что когда в начале 90-х Николай Досталь и Александр Бородянский писали сценарий, их пускали в архивы КГБ, то это дистанция огромного размера.

О.Науменко. Когда снимали, работалось легко, или были какие-то намеки на цензуру?

М.Козаков. Намеков не было. Но работали трудно, потому что у меня была большая группа, и я старался снимать киносериал. Правда, снимали на видео, потому что средства были ограничены: на шесть серий было отведено полтора миллиона долларов. А снимать надо было не только в Москве, но и в Феодосии, и во Франции. В картине много действия, экшна и много актеров.

О.Науменко. Актеры, как и шпионы, живут чужими жизнями. Почему вы выбрали актерскую профессию?

М.Козаков. У меня это началось с того, что я принимал участие в самодеятельности, читал стихи, видел успех, мне это доставляло удовольствие, и в 1952 году я поступил в театральный институт — в Школу-студию МХАТ с надеждой играть в театре и, если получится, в кино. Так оно и произошло. А потом я пришел в режиссуру.

О.Науменко. Успех был определяющим в выборе профессии?

М.Козаков. Нет. Определяющими были желание и некоторое дарование, которое подтверждается тем или иным успехом, тем, как тебя воспринимают зритель или слушатель.

О.Науменко. Доводилось видеть скучающего зрителя в зале?

М.Козаков. Служил в разных театрах: имени Маяковского, где играл Гамлета, долгие годы провел в «Современнике», какое-то время — во МХАТе, потом на Малой Бронной, в «Ленкоме»... Конечно, доводилось играть в спектаклях, которые не имели успеха. По счастью, таких за мою жизнь было немного.

«Визит дамы», режиссер Михаил Козаков

О.Науменко. Кстати, о Шекспире. Некоторые искусствоведы, и шекспироведы в том числе, утверждают, что сегодня Шекспиру место на книжной полке...

М.Козаков. Глупость. Точно так же можно говорить и о Чехове...

О.Науменко. То есть вы считаете, что постановками чеховских и шекспировских пьес можно добиться того же успеха, что и во времена самих авторов?

М.Козаков. Если не большего...

О.Науменко. За счет чего?

М.Козаков. За счет трактовок. За счет таланта тех людей, которые этим занимаются. Одно дело, когда «Три сестры» поставлены Петром Фоменко в его театре, или когда «Горе от ума» ставилось Товстоноговым, или Шекспир — Питером Бруком. Каждое время предполагает свою трактовку и эстетику. Будем брать только талантливых людей, а не спекулянтов.

О.Науменко. «Гамлет» в свое время снился вам долгие годы. Теперь не снится?

М.Козаков. Кстати, «Гамлетом» я продолжал заниматься даже после того, как бросил его играть: записывал пластинки, создавал композиции, сделал телефильм «Играем Шекспира». А теперь... Знаете, я не придаю особого значения снам. Это настолько загадочная вещь!..

О.Науменко. Знаю, что вы гордитесь ролями идиотов в «Соломенной шляпке» и «Здравствуйте, я ваша тетя!»...

М.Козаков. Вообще-то я ничем не горжусь. В недавно вышедшем двухтомнике я написал, что можешь испытывать радость от того, что тебе что-либо удалось. Но всегда надо помнить, что ты есть некий сосуд, который кто-то — кто

больше, кто меньше, кто немерено — наполнил способностями, дарованием. А дальше ты пытаешься реализовать отпущенное тебе судьбой, Богом, генетикой.

Если честно относишься к своему ремеслу, любишь его — не важно, чем бы ты ни занимался: кинорежиссурой, чтением стихов или чем другим, — то можешь порадоваться, но гордиться тебе абсолютно нечем. Потому что гордиться можно, наверное, совершенным подвигом — полетом в космос, на-

«Мания Жизели»

пример. Да и то, я думаю, если бы спросили великого физика Исаака Ньютона, гордится ли он открытыми законами, он бы ответил, что все это от Господа Бога.

О.Науменко. То есть человек является неким посредником?

М.Козаков. Безусловно! Другое дело — масштаб. Масштаб Микеланджело, Пушкина и Баха — и очень скромный масштаб наших общих дарований.

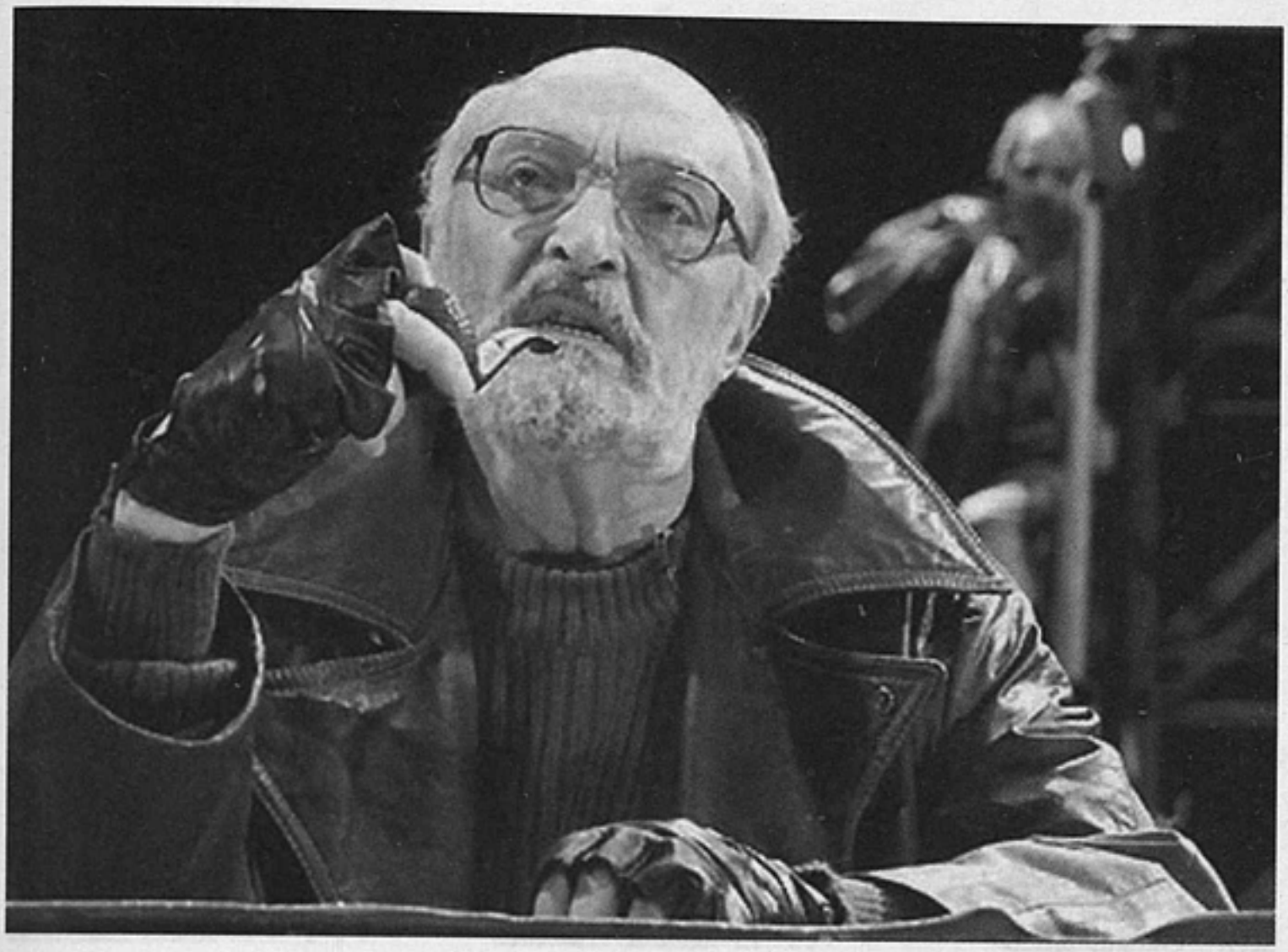
О.Науменко. Хорошо, слово «гордитесь» заменим на...

М.Козаков. Кажется, я понимаю, к чему вы ведете. Как профессионал я всегда пытался расширить свой диапазон. Мне всегда скучно повторяться. Пожалуй, как любому нормальному человеку. Например, моя жена Надежда упрекает меня в том, что если почитать мои интервью, то все они чрезвычайно похожи. Я говорю: «Надя, а что, я должен говорить что-то такое, чего не существовало, чтобы это было непохоже?» Интервью могли бы отличаться, если б я кардинально менял свое мировоззрение или характер и в один прекрасный день, сойдя с ума, стал бы рассказывать, например, о своей сексуальной жизни.

Что касается ремесла и диапазона... В молодости я был худой, симпатичный малый, но при этом также был характерным актером, всегда любил юмор и люблю его по сей день, поэтому и ставлю как режиссер то водевиль «Покровские ворота», то психологическую абсурдистскую драму «Визит дамы». То же самое и в актерской профессии: сегодня мне интересно играть драматическую роль Джека Бёрдона в фильме «Вся королевская рать», а завтра сыграть этих кретинов в фильмах «Соломенная шляпка» и «Здравствуйте, я ваша тетя!». Так я служу чистой профессии — как пианист, который всю жизнь гениально играет Баха, но если при этом он может играть еще и джаз, то это совсем неплохо. Так веселее, интереснее.

О.Науменко. Когда вы уходили из «Современника», то сказали, что «чины приелись». Разве чины — это плохо?

М.Козаков. «Чины людьми даются, а люди могут обмануться», — писал Грибоедов. Думаю, что у Бродского главное не то, что он лауреат Нобелевской премии, а то, что он великий поэт. Могу привести другой пример: никогда не пойму, почему орден «За заслуги перед Отечеством» Пугачева получает второй степени, а Рихтер — третьей. Тут вся абсурдность налицо.



«Король Лир», режиссер Павел Хомский. Театр имени Моссовета

Фото В.Большакова

О.Науменко. И все же чины — это не повод уходить из театра.

М.Козаков. Причины как раз были другие. Может, из «Современника» я и не ушел бы, но в то время мне предложили сниматься в фильме «Вся королевская рать», где нужно было не только играть, но и режиссировать, и отказаться от такой работы я не мог. Попросил академический отпуск, мне его не дали, тогда я ушел... Позднее из «Современника» ушел и Ефремов — во МХАТ, куда пригласил и меня в качестве режиссера-стажера. Что касается наград, чинов и званий, то Раневская называла их «похоронными принадлежностями». И была права.

О.Науменко. Но ведь чины могут служить свидетельством успеха.

М.Козаков. Нет. Разве у Нуриева было звание «Народный артист Франции»? Позднее он получил орден «Кавалер Франции» и, очевидно, имел на это право. Но в одном случае орден дается Нуриеву, а в другом случае — Пупкину. Например, у Высоцкого не было ни одного звания, как и у Даля. Так что, Даль от этого хуже Народного артиста Ланового? Надо все соотносить. Лишь иногда, по счастливой случайности, чины могут иметь отношение к успеху. Например, тот же Рихтер был Героем Социалистического Труда. Но, как говорится, не за это ценят.

О.Науменко. В 1960-х вместе с популярностью вы приобрели автомобиль и стали одеваться «а-ля американ». Пижоном себя не считали?

М.Козаков. В молодости мне очень хотелось иметь автомобиль. Я с трудом купил «Москвич». При этом залез в жуткие долги. Потому вскоре и продал. Что касается одежды, то моя жена недавно нашла в Интернете информацию, что меня видели в метро и я был похож на бомжа. А я не считаю, что похож на бомжа. Конечно, надо одеваться чисто, но все же одежда должна быть удобной.

О.Науменко. А как же «а-ля американ»?

М.Козаков. Моя мама любила цитировать: «Мы умрем, и никто никогда не узнает наш вкус». Когда в России женщины носили, пардон, зеленые штаны с резинкой в качестве нижнего белья, а шелковые чулки считались признаком роскоши, то мне, двадцатилетнему, хотелось иметь собственный стиль. Мне нравилось, да и сейчас нравится, как был одет замечательный драматург Артур Миллер: пиджак из букле, серые брюки, черные ботинки, элегантная рубашка с галстуком. И мне тоже захотелось когда-нибудь приобрести такую

Михаил Козаков на съемках фильма «Очарование зла»

одежду. Так у меня появились пиджак букле и штаны, но ничего во мне от этого не изменилось. Меня многие считали пижоном, надменным человеком — да мало ли что обо мне говорили в этой жизни, — но сам себя я таковым не считал.

О.Науменко. Где вы приобрели эти вещи?

М.Козаков. Я достал отрез букле, и в какой-то советской мастерской мне сшили из него пиджак и брюки. Конечно, это было не так, как у Миллера...

О.Науменко. Но вы были довольны?

М.Козаков. Два дня! Я очень быстро привыкаю к таким вещам. Меня не это интересовало в жизни, а гораздо более серьезные проблемы, которые даже теперь продолжают волновать меня.

О.Науменко. Какие именно?

М.Козаков. Главные. Существование в ремесле, которым я занимаюсь, совершенствование этого существования, его смысл. К сожалению, с годами в голову приходят разные мысли, о чем поэт Давид Самойлов писал так: «Я в даль ушел, мне было грустно, ушла любовь, прошло вино. И я подумал про искусство: а вправду — нужно ли оно?» Поэтому такие вопросы, как купить хорошую тряпочку, для мужчины заканчиваются через два дня.

Конечно, когда я выхожу на эстраду, то надеваю черный или серый костюм. Но в жизни люблю спортивный стиль: свитер, джинсы... Например, галстуки не любил никогда — они меня душили. Вообще, думаю, что одеваться нужно так, чтобы комфортно себя чувствовать.

О.Науменко. Ваши поиски смысла существования дали какой-то результат по сравнению с молодыми годами?

М.Козаков. Гёте считал старость лучшим временем жизни. Я так не полагаю, потому что у старости есть масса минусов: не только мысли о смерти, но и мыс-

ли о существующих или предстоящих болезнях, уход близких людей и, как писал Пушкин: «Томит меня тоскою однозвучный жизни шум». Очень серьезная строчка.

В молодости об этом не думаешь. Молодость обладает тем замечательным свойством, что мрачные мысли легко отогнать. Молодость более открыта к восприятию радостей жизни: биологических, психологических. Радостей от того, что увидел новую страну. Разве я могу сравнить впечатление, которое Италия произвела на меня в 1968 году, с тем, какое бы сегодня произвела на меня, скажем, Япония, где я никогда не был?

О.Науменко. И все же вы каким-то образом определили для себя смысл существования?

М.Козаков. В метафизическом смысле это сложнейший вопрос. А в бытовом смысле слова — стараться жить согласно своим убеждениям, так, чтобы совесть не особенно мучила, когда засыпаешь и просыпаешься, выполнять свой долг перед близкими, в том числе материальный, быть честным в своем ремесле, стараться не играть и не ставить то, что тебе не нравится.

Был такой период, когда меня сильно поджимала нужда. Но когда участвуешь в фильме, который тебя настолько раздражает, что ты выбрасываешь диск в мусоропровод, и когда кто-то естественно замечает, что ты опустился до того, что участвовал в таком дерьме, — вот это расстраивает очень.

О.Науменко. Только ли нужда является причиной?

М.Козаков. Нет. Иногда не получается. Например, я репетировал роль у Эфроса в «Мертвых душах». Спектакль назывался «Дорога». С какого-то момента мне стало ясно, что ничего не получится. Эфрос был не согласен и считал проявлением моего дурного характера споры с ним. Но, к сожалению, я оказался прав. А причинами были плохая инсценировка этого великого романа, дальше — неудачная режиссура и как следствие — неудачное исполнение...

О.Науменко. Понимание ничтожности приходит сразу?

М.Козаков. Да, сразу. Я всегда старался трезво смотреть на произведенное мною.

О.Науменко. Вы знакомы с Солженицыным. При коротком знакомстве виден ли масштаб личности, или он вырастает за счет общественного мнения?

М.Козаков. Когда мы, актеры «Современника», познакомились с Александром Исаевичем, то уже читали его романы, в частности «В круге первом» и «Раковый корпус». Поэтому когда я увидел его вживую, то не поверил своим глазам. И я, конечно, понимал, кто передо мной сидит. Вернее, перед кем ты сидишь!

О.Науменко. Одно время, в первой половине 90-х, вы метались между Россией и Израилем. Почему для человека русской культуры вообще встал такой выбор?

М.Козаков. Среди прочего тут есть и простые объяснения, но они от этого не менее важные... Это были 90-е годы, у меня родился сын, была жена Аня, не имевшая работы, были ее родители с нищенскими пенсиями и было очень трудно материально. А я не тот человек, который мог бы, как некоторые другие, воспользовавшись переменой политической ситуации, пробраться к «пирогу» в своем деле. И не я один: некоторые в итоге очень дурно кончили, в том числе и самоубийством.

В конце 80-х уже появились люди, которые, используя свои связи, стали выезжать за границу и зарабатывать гастрольной деятельностью. И когда мой фильм «Тень, или Может быть, все обойдется» был завершен, директриса сказала: «Миша, когда вы начинали снимать, фильм стоил два миллиона рублей, а теперь стоит четыре миллиона...» И я испугался. Потому что единственное, чем я умел зарабатывать деньги, было либо снимать телевизионное кино, либо сниматься в нем. А такого не предвиделось. И концертная деятельность никого не интересовала. Это, так сказать, материальное объяснение.

Второе: мы с женой — евреи. А в то время были вспышки реального фашизма — появились чернорубашечники, и я подумал, почему бы нам, как и другим, не уехать на какое-то время или даже навсегда из России? У меня было депрессивное состояние, но я нашел в себе силы, как мог, изучить иврит, чтобы играть на нем, собрал семью и уехал в Израиль, где прожил четыре с половиной года.

Времена стали меняться. Я довольно много успел в Израиле, создал там русскую антрепризу и, когда приехал с гастролями в Россию и увидел, что мы имеем успех, твердо решил вернуться на родину.

О.Науменко. Почему вы выбрали Израиль, а не Германию или Америку, где более респектабельное общество?

М.Козаков. Дело в том, что в Израиль я ехал играть по-русски. Там был театр «Гешер», которым руководил Евгений Арье. Вскоре театр перешел на иврит. Конечно, можно было продолжать играть по-русски, но русскоязычная аудитория была довольно бедна и немногочисленна. Тогда я принял решение перейти в более солидный Камерный театр, куда меня пригласили играть роль Тригорина на иврите.

О.Науменко. Насколько интерес к исторической родине был мотивом для эмиграции в Израиль?

М.Козаков. Мотивом это не было. Я православный, крестился в шестнадцать лет... Но это вопрос сложный: если б я родился в Италии или Польше, то, может быть, стал бы католиком. Или протестантом. Знаете, в большей степени Израиль заинтересовал меня, когда я туда приехал.

О.Науменко. Авантюристом себя не считаете?

М.Козаков. Нет. Я человек, принимающий решения, но многое, что со стороны может показаться авантюрой, для меня вполне логично. Это вытекает из моего характера, а характер — это судьба. Я принимал радикальные решения — переходил из театра в театр, переезжал из страны в страну, менял профессии — и для меня это было абсолютно органично.

О.Науменко. Почему вы решили вернуться в Россию, ведь 1996 год в материальном плане был еще более сложный, чем 1992-й?

М.Козаков. Я заскучал по русской публике, по русскому языку, по среде общения, по кругу друзей, мыслящих так же, как я, по их политическим, эстетическим и прочим воззрениям.

В 1996-м мне было легче, потому что я приехал уже с антрепризой, которая пользовалась успехом и ездила от Сибири до Нью-Йорка. То есть я открыл для себя новые возможности.

О.Науменко. И приобрели профессиональную независимость?

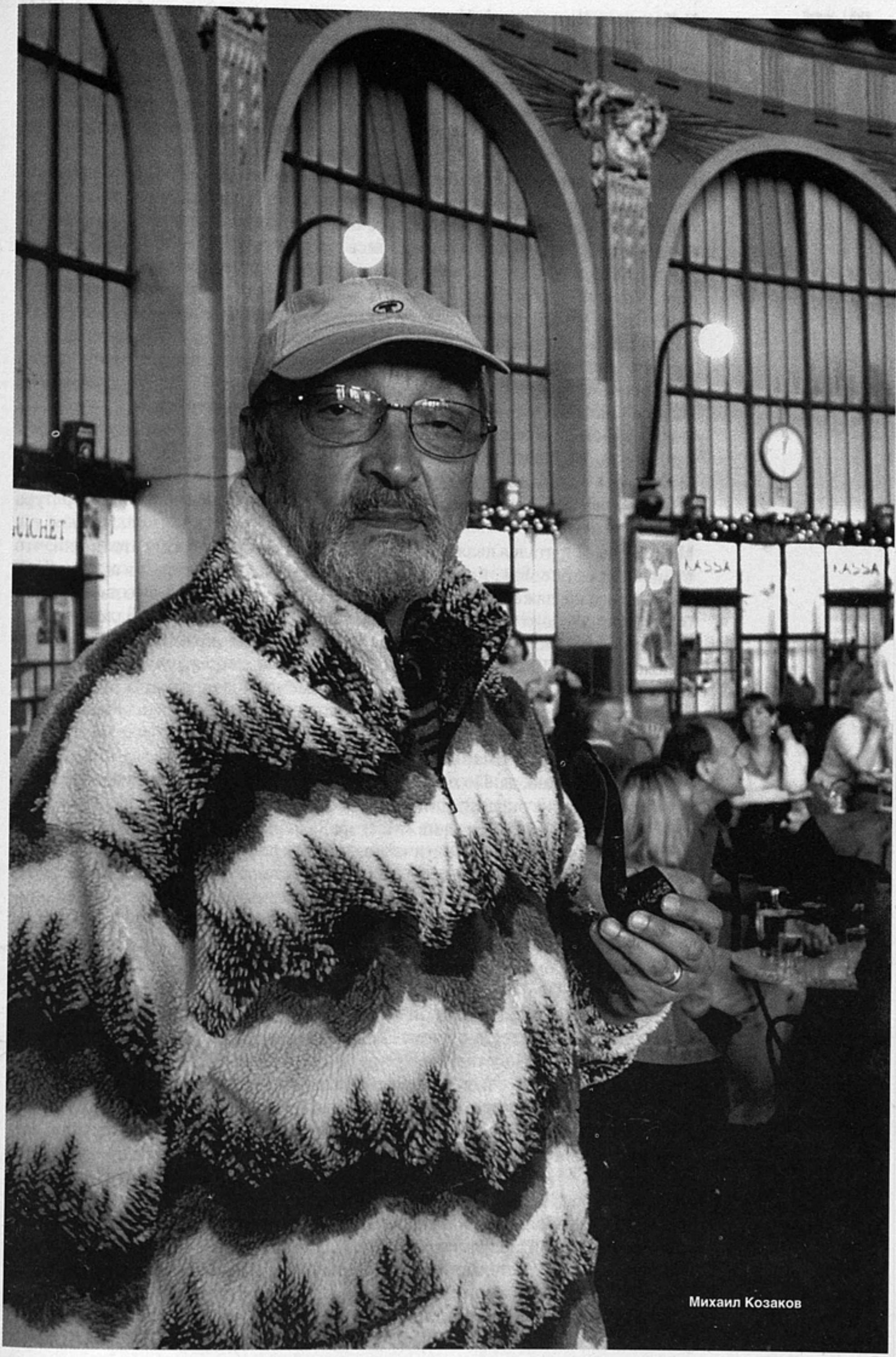
М.Козаков. Я всегда стремился к независимости. Пушкин говорил: «Независимость — словечко-то ерундовое, но уж больно сама вещь хороша!»

Конечно, я человек русской культуры. Но это не означает, что не люблю другие культуры. И смею думать, что кое-что неплохо знаю — ставил и «Фауста» Гёте, и пьесы Артура Миллера, люблю джаз и американское кино...

О.Науменко. Современное в том числе?

М.Козаков. Да, я вижу замечательные американские фильмы. Только их надо отбирать. Мне нравится картина «Все о Шмидте» с Джеком Николсоном, нравится «Терминал» Стивена Спилберга... В Америке не бывает года, чтобы не вышло пяти замечательных фильмов. Вообще, я думаю, что кинематограф, как и футбол, — это не русская игра. Это не исключает Эйзенштейна с его открытиями во второй серии «Ивана Грозного», или Калатозова с фильмом «Летят журавли», или Абуладзе с его «Покаянием», или картин Германа и Тарковского. Но, в принципе, кинематограф, как и мюзикл, в лучших своих проявлениях — это искусство Америки. Или европейских гениев типа Феллини, Бергмана или фон Триера. И все же основу кинематографа составляют лучшие американские фильмы.

О.Науменко. Насколько я знаю, наибольшее число имен кинематографу дала Италия.



Михаил Козаков

М.Козаков. Не согласен. Начнем с начала двадцатого столетия и Гриффита, а закончим Спилбергом. И путь еще далеко не пройден. Но это мое субъективное мнение. Можно ведь любить кино Куросавы или хорошее французское кино с Жаном Габеном! Но мои любимейшие фильмы — американские: «Кабаре», «Касабланка», «Крестный отец»...

О.Науменко. То есть любите кинематограф, так сказать, актерский, а не авторский?

М.Козаков. Всегда должно быть сочетание того и другого. Да и вообще я считаю, что в начале было слово, и пока не написан хороший сценарий — в начале было слово! — ничего толкового быть не может.

О.Науменко. Однажды вы попытались поставить «Пиковую даму». И даже признались, что в главном герое Германе есть что-то близкое вам самому. Что именно?

М.Козаков. Некий фатализм. У Пушкина есть такое выражение — «странные сближения». Например, ваш приход ко мне — вроде бы обычное интервью, и оно может закончиться простым разговором, а может навести меня на размышления о чем-то очень важном. И тогда я скажу: «Был у меня случайно Алексей из Киева, и после этого произошло то-то и то-то».

О.Науменко. То есть вы считаете, что между внешне не связанными событиями все-таки существует какая-то связь?

М.Козаков. Иногда да. Но не всегда.

О.Науменко. Ваша постановка «Пиковой дамы» не удалась, хотя литература была на высоте...

М.Козаков. Я пытался дважды. В первый раз отказался, потому что понял, что великая проза не может перейти — по крайней мере, у меня — в адекватный кинематограф, даже телевизионный. Позднее я читал «Пиковую даму», и это было хорошо. Даже записал ее на пластинку. И если бы мне предложили экранизировать оперу, это бы удалось, потому что там экранизируется музыка и сюжет братьев Чайковских. Они очень хорошо знали театр и создали довольно крепкую драматургию, хоть и сильно изменили Пушкина. И все же «Пиковая дама» — пример величайшей прозы, не заменимой зрительными образами.

О.Науменко. Как и романы Достоевского?

М.Козаков. Думаю, да. Поэтому мне так скучно смотреть «Преступление и наказание» и другие экранизации Достоевского.

А второй раз, уже поставив «Маскарад» Лермонтова и «Фауст» Гёте, я возомнил, что мне удастся найти киноязык для постановки «Пиковой дамы». Приложил массу усилий, фантазии, потратил столько времени, сколько ни на что другое в жизни не тратил, снял тысячу полезных метров, где каждый эпизод был по-своему неплох, но когда стал склеивать, то понял, что конгениальности добиться не удастся.

О.Науменко. Компромиссный вариант вас не устраивал?

М.Козаков. С Пушкиным — нет! Я даже заболел и угодил в неврологическое отделение — почти как Герман.

О.Науменко. В последнее время вы занимаетесь в основном театром. Что-то ищете или просто работаете?

М.Козаков. Ищу пьесы, которые мне нравятся. В этом сезоне я поставил любимую «Чайку» в Грузии на грузинском языке — в Театре имени Марджанишвили. Поставил концерт-спектакль по Иосифу Бродскому «Ниоткуда с любовью» с двумя актерами, где используются пение, хроника, стихи и фрагменты диалогов Бродского с Соломоном Волковым, которые они вели в Нью-Йорке. Сейчас ставлю легкомысленную русскую комедию «Любовь по системе Станиславского» по пьесе молодой актрисы Роми Вальга. Абсолютно оригинальный сюжет. Играют Елена Шанина из «Ленкома», Оскар Кучера, Александр Песков, автор пьесы Инна Милорадова (она же Роми Вальга), мы с Валентином Смирнитским играем стариков.

О.Науменко. Российским кино интересуетесь?

М.Козаков. Иногда смотрю, когда узнаю о каком-то фильме, который вызвал резонанс у публики, независимо от моего отношения к теме или жанру. Мне понравилась картина «Свои» Месхиева, сериал Прошкина «Доктор Живаго»...

О.Науменко. А «Мастер и Маргарита» Владимира Бортко?

М.Козаков. Смотрел, но мне не понравилось. Вот я и говорю, что смотрю то, о чем говорят. Иногда что-то случайно. Для сериала мне достаточно десяти минут, чтобы определить, стоит смотреть или нет.

О.Науменко. Фильмы молодых режиссеров смотрите? Балабанова, например...

М.Козаков. Смотрю. «Груз 200» не понравился, а вот «Война» и «Брат» пришлись по душе. Вообще-то не принято говорить о коллегах, «о коих не сужу, поскольку к ним принадлежу». Мне легче говорить о том, что понравилось. Например, фильм Рязанова «Андерсен. Жизнь без любви» мне нравится, хоть я, может быть, и в меньшинстве.

О.Науменко. Какие у вас, актера, были мотивы взяться однажды за режиссуру?

М.Козаков. Я постепенно шел к этому, хотя Олег Ефремов в «Современнике» очень рано стал тянуть меня в это дело. Но поначалу я отказывался. И начал в 1960-х годах с очень маленьких, скромных телеспектаклей — мне нравились съемки в интерьерах, в декорациях. Я довольно много поставил. Затем постепенно перешел к телефильмам, первым из которых стала «Безымянная звезда». Мне нравится именно телевизионное кино. И когда «Покровские ворота» мне предложили ставить как кинофильм, я отказался и поставил фильм для телевидения.

О.Науменко. Когда вы как режиссер выбираете актерский состав, то чем при этом руководствуетесь?

М.Козаков. Для меня очень важно совпадение психофизических данных актера с той ролью, которую я ему предлагаю. Плюс актерское дарование.

О.Науменко. А комфортность в общении учитываете?

М.Козаков. Нет. У меня редко бывали конфликты с актерами. Сначала я рассказываю, что это будет за фильм, как я буду строить роль, и говорю: «Если тебе это подходит, соглашайся. Если нет, тогда не соглашайся».

Некоторые считают меня диктатором, потому что я способен показать, как надо играть тот или иной кусок, добиться интонации и нужного темпоритма. Но если я сталкиваюсь с таким талантом, как, например, у Олега Даля, который играл в моем телеспектакле «Удар рога», то всегда прислушиваюсь к тому, что он от себя привносит. Это феномен актерской личности. Но и в данном случае мы шли синхронно, внимательно слушая друг друга.

За все отвечает режиссер: за сценарий, за кастинг... Потому что если актер плохо играет, то либо ты не сумел ему объяснить, что тебе надо, либо ты его неверно выбрал.

О.Науменко. У вас есть друзья среди коллег-актеров?

М.Козаков. Лучшие друзья ушли...

О.Науменко. Они не обижались, если вы не приглашали их в свои фильмы?

М.Козаков. Не знаю... Правда, однажды Андрюша Миронов, с которым мы дружили, сказал мне: «Что ж ты взял в «Покровские ворота» Равиковича, а не меня?» Это на роль Хоботова. Я ответил: «Андрюша, ты слишком знаменит, чтобы играть жителя коммунальной квартиры». Правда, на пробах он был хорош — смешно играл. Но он был Мироновым, а мне нужен был типичный еврей с такой себе «виннипушестостью». У меня был выбор: звездный состав или незвездный. Я выбрал незвездный. Там одна звезда по те временам — Леонид Броневой, но он играет артиста, который даже в коммунальной квартире может быть известным персонажем.

Конечно, лучше выбирать актеров среди друзей, но — если дружишь с ними не только по принципу рюмки водки, а еще и по сходству мировоззренческих и эстетических взглядов.

П У Б Л И К А Ц И И

«Сталкер», режиссер Андрей Тарковский

АНТ СКАЛАНДИС

Машина желаний

«Сталкер» — не экранизация «Пикника» и даже не фильм по мотивам. Это — новое произведение с прежней исходной ситуацией.

Когда я прочел «Пикник», мне хотелось, чтоб у него было продолжение. В какой-то мере фильм — это мое овеществленное желание. Но я не прыгаю от восторга. Почему? Видимо, что-то не так.

...Было бы интересно посмотреть фильм, не зная книги, а то невольно начинаешь сопоставлять, хоть и не стоило бы этого делать. Сопоставления получаются не в пользу Тарковского...

Эти тезисы о «Сталкере», я записал в марте 1980 года.

Неправильно спрашивать, почему Тарковский обратился к творчеству Стругацких, — куда разумнее спросить, почему он обратился к нему так поздно. Да, «Страна багровых туч» и даже «Стажеры» вряд ли могли заинтересовать будущего автора «Рублева» и «Зеркала», но уже из «Попытки к бегству» Андрей Арсеньевич сумел бы сделать великолепное кино. А он читал эту повесть именно тогда, когда она вышла. Он вообще всегда интересовался хорошей фантастикой, и у Стругацких читал просто все, что выходило. Да и общих знакомых было много, так что странно, даже очень странно, что они не познакомились раньше... Ведь и Стругацкие тоже интересовались хорошим кино, понимали в нем толк, и фильмы Андрея смотрели все.

Еще в октябре 65-го Аркадий Стругацкий где-то вычитал или услышал, что «Солярисом» займется Тарковский, тот самый, что снял «Иваново детство», а через год он вспомнил об этом по совершенно конкретному поводу, когда ему с братом поручили статью для «Советского экрана»: «Уточни, где было опубликовано сообщение о том, что Тарковский ставит «Солярис». Если найдешь такое упоминание в печати (кажется, это в «Сов. экране»), тогда вставь фамилию Тарковского. Не найдешь — не вставляй[1]. Говорят, Сытин заявил: «Этот фильм мы, конечно, не пропустим».

Виктор Сытин — это был такой старый советский фантаст казанцевского толка, писатель — никакой, но с огромным самомнением. Разумеется, он не был наделен полномочиями не пропускать что-то, тем более в кино, но, как незабвенный Лавр Федотович Вунюков, имел обыкновение вещать от имени народа. С «Солярисом» Сытин как раз промахнулся: именно этот фильм стал для Тарковского самым коммерчески успешным и самым политически благополучным. А вот на предыдущий — «Страсти по Андрею» свой унтер Пришибеев нашелся и не пущал фильм на экраны целых пять лет — почти до завершения «Соляриса». И на следующую его картину — «Зеркало» — тоже об-

[1] Упоминания в той статье не было.

рушился гнев власть предержащих. У больших художников легких судеб не бывает. Да и по времени все очень трогательно совпадало. 1966-й. Когда на Стругацких сочинили докладную записку в ЦК, тогда и на Тарковского поступил сигнал оттуда же — остановите, мол, этого безумца, снял два фильма — пусть отдохнет немножко. Так они и двигались параллельным курсом, правда, тогда еще вряд ли думали о совместной работе, но когда вышел «Солярис»...

Аркадий Стругацкий познакомился с Тарковским в июне 1972-го. Об этом записано в дневнике буквально следующее:

6.06.72. ...Обедал в ЦДЛ [...] В зале встретился с Андреем Тарковским, он подошел ко мне после того, как мы долго бросали друг на друга нерешительные взгляды через весь зал. Очень мило перекинулись любезностями, он пообещал пригласить меня на просмотр в «Мосфильм».

Вот после этого и был «Солярис».

«Фильм понравился нам обоим, — вспоминает Борис Стругацкий. — Резкие отзывы пана Станислава мы, в общем, понимали, но отнюдь не одобряли: отклонения от романа (которые так раздражали Лема) казались нам и интересными, и удачными, и вполне уместными. Но, разумеется, оба мы считали, что «Рублев» получился у Тарковского сильнее. Значительно сильнее. Причем более всего в «Солярисе» нас раздражала как раз и именно «фантастика»: картон, залипуха, утрата правдоподобия. Мы не так уж много говорили об этом, но все эти соображения понадобились нам потом, когда мы по поводу «Сталкера» всячески убеждали Тарковского: «Меньше фантастики, как можно меньше... и еще меньше. Только дух, аура, но ничего реально фантастического в кадре». Впрочем, если верить разнообразным воспоминаниям, мы были в этой борьбе не одиноки».

Резковатое, однако, мнение об одном из шедевров мировой кинофантастики. Но... Стругацкие имели на это право. Став с годами профессиональным фантастом, я тоже вполне понимаю теперь Бориса Стругацкого. Только уж слишком сильна память о том детском и юношеском восприятии фильма. На мой тогдашний взгляд, не было там ни картона, ни залипухи, а был восхитительно достоверный мир будущего и невероятный, сокрушающий эмоциональный удар. «Солярис» стал первым увиденным мною фильмом Тарковского, и просто ничего более сильного видеть до этого не приходилось. Ну а если подойти ко всему строго, то да, конечно, и в «Рублеве» какой-нибудь историк, крупный специалист по русской медиевистике обязательно анахронизмов и неточностей наковыряет. Я даже помню такие разговоры. Но это все от лукавого. Это называется алгеброй гармонию поверять.

Лучше двинемся дальше по хронологии событий.

В октябрьском номере «Авроры» за 1972 год закончилась публикация «Пикника на обочине». Те, кому небезразличны были Стругацкие, все их новые публикации читали сразу, как только могли достать. Тарковский, правда, снимал «Зеркало», и было ему немножечко не до того. «Пикник» прочел Валерий Харченко, будущий кинорежиссер, а тогда ассистент Андрея Арсеньевича. Валера пришел в полный восторг и сразу после Нового года поделился с Андреем: «Глянь, какая замечательная история, по-моему, отличное кино может получиться». Андрей прочел быстро и тут же согласился. 26 января 1973 года он сделал запись в своем дневнике, впоследствии названном «Мартирологом», то есть повествованием о мученике за веру: «Я только что прочел фантастическую повесть братьев Стругацких «Пикник на обочине» — из нее может получиться замечательный сценарий»[2].

---

[2] Здесь и далее я закавычиваю цитаты из дневника Андрея Тарковского, хотя формально не имею права делать это, так как цитаты приводятся в лучшем случае по книгам третьих авторов, а в худшем — и вовсе в обратном переводе с английского. К сожалению, текст оригинала по-прежнему недоступен для публикации и неизвестно даже, сохранился ли он до сей поры вообще.

Андрей Тарковский

Новый замысел западает в душу режиссера. Но у Тарковского все не быстро. Идея должна отлежаться.

Из переписки Стругацких

А.С. *04.10.74.* Был вызван в Сценарную студию. Было объявлено, что Тарковский связался с ними на предмет экранизации ПнО[3], а так как экранизации Сценарная студия не делает, то он договорился составить совместно с нами заявку без упоминания названия. Ему дали мой телефон (это было вчера), он должен мне позвонить, и мы, встретившись, обговорим все подробно.

Б.С. *09.10.74.* Меня очень заинтересовало твое сообщение по поводу Тарковского. Если это выгорит, то это будет настоящее дело, которым и заняться надо будет по-настоящему. Пожалуйста, держи меня в курсе. Я не совсем понимаю, как можно обойти запрет экранизаций, хотя чуйствую, что это возможно. (Что-нибудь вроде «по мотивам повести... или повестей...».) Между прочим, если с ПнО не выгорит, предложим Тарковскому зМЛдКС. По-моему, это его вполне может удовлетворить. В общем, держи меня в курсе.

Б.С. *16.10.74.* Очень интересуюсь знать, как там дела с Тарковским.

Любопытно привести здесь два фрагмента «Мартиролога» из подборки, впервые опубликованной на русском два года назад в «Новой газете». Подготовила их Марианна Чугунова — ассистент Тарковского, работавшая с ним со времен «Андрея Рублева» и до последнего отъезда режиссера в Италию, человек, которому он полностью доверял. Что характерно, фрагменты эти не попали в английское издание[4].

О том, как составлялись зарубежные издания дневников, мы еще поговорим позже. Итак, слово Андрею Арсеньевичу:

6 января 1975 года, понедельник

Написал письмо Ермашу, в котором прошу его немедленно решать вопрос о моей дальнейшей работе. Я имел в виду одно из двух: «Идиот» или фильм о Досто-

---

[3] Здесь и далее подобные аббревиатуры — названия произведений братьев Стругацких.

[4] T a r k o v s k y Andrew. Time Within Time. The Diaries 1970-1986. Faber and Faber, London. Boston. First published in G.B. 1994, Copyrigt Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt am Mein/Berlin, 1989. English version — Seagull Books Private Ltd., Calcutta, 1991, translated from Russian by Kitty Hunter-Blair.

евском. Скорее всего, он откажет, тогда я напишу ему еще одно письмо с заявками (параллельно со Студией) на «Смерть Ивана Ильича» и «Пикник». Только надо будет утрясти вопрос со Стругацкими.

Сегодня пурга. За ночь, должно быть, все заметет. Завтра Рождество.

7 января 1975 года, вторник

Чем-то мое желание делать «Пикник» похоже на состояние перед «Солярисом». Уже теперь я могу понять причину. Это чувство связано с возможностью легально коснуться трансцендентного. Причем речь идет не о так называемом «экспериментальном» кино, а о нормальном, традиционном, развивавшемся эволюционно.

В «Солярисе» эта проблема решена не была. Там с трудом удалось организовать сюжет и поставить несколько вопросов.

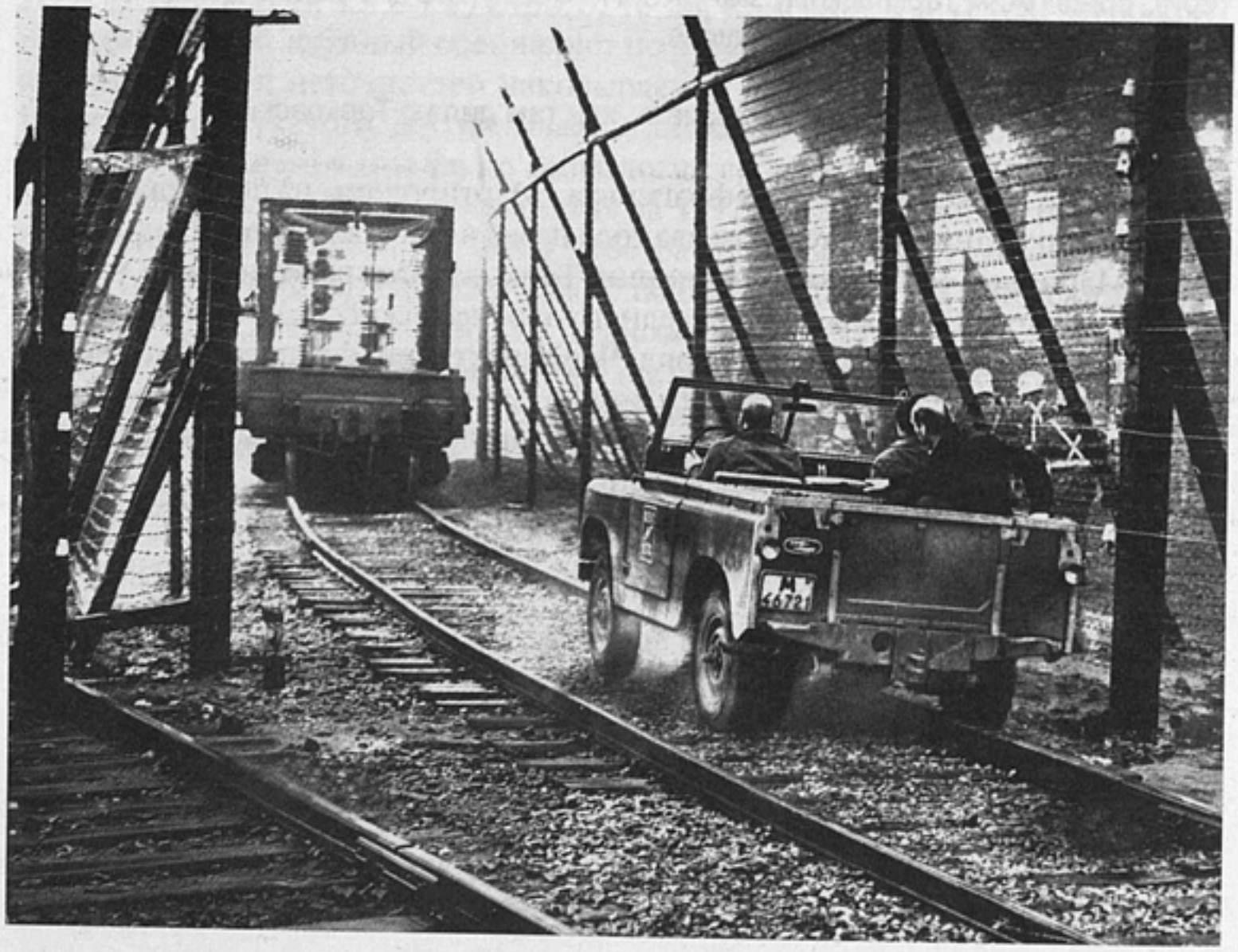
Мне же хочется гремучего сплава — эмоционального, замешанного на простых и полноценных чувствах рассказа о себе — с тенденцией поднять несколько философско-этических вопросов, связанных со смыслом жизни.

Успех «Зеркала» меня лишний раз убедил в правильности догадки, которую я связывал с проблемой важности личного эмоционального опыта при рассказе с экрана.

Может быть, кино — самое личное искусство, самое интимное. Только интимная авторская правда в кино сложится для зрителя в убедительный аргумент при восприятии.

То есть к началу 75-го режиссер уже считает этот замысел своим, он уже сроднился с «Пикником». Меж тем первый вариант написан был Стругацкими не для Андрея, а для Георгия (Тито) Калатозишвили, который, не будучи знаком с писателями, просил Тарковского вместе с авторами повести сделать для него этот сценарий. Сам же Андрей выступает пока соавтором сценария и, как он говорит Аркадию при встрече, художественным руководителем. На что тот ему прямо отвечает, что они с братом предпочли бы видеть режиссером его самого, а не Тито.

Самая первая киноверсия «Пикника» готова уже к февралю. Перед отъездом в санаторий Аркадий Стругацкий записывает в дневнике, что сценарий, оказывается, будут утверждать в Госкино (очень странно, что для него это от-



«Сталкер»

кровение — без ведома Госкино с конца 20-х годов не запускался в СССР ни один сценарий) и добавляет эмоционально: «Сволочи».

И наконец уже после возвращения Стругацкого из Кисловодска появляется запись у Тарковского:

27 марта, четверг

Ездил к Аркадию Стругацкому. Он очень рад, что я хочу делать «Пикник». Возможны три варианта сценария, одинаково перспективных.

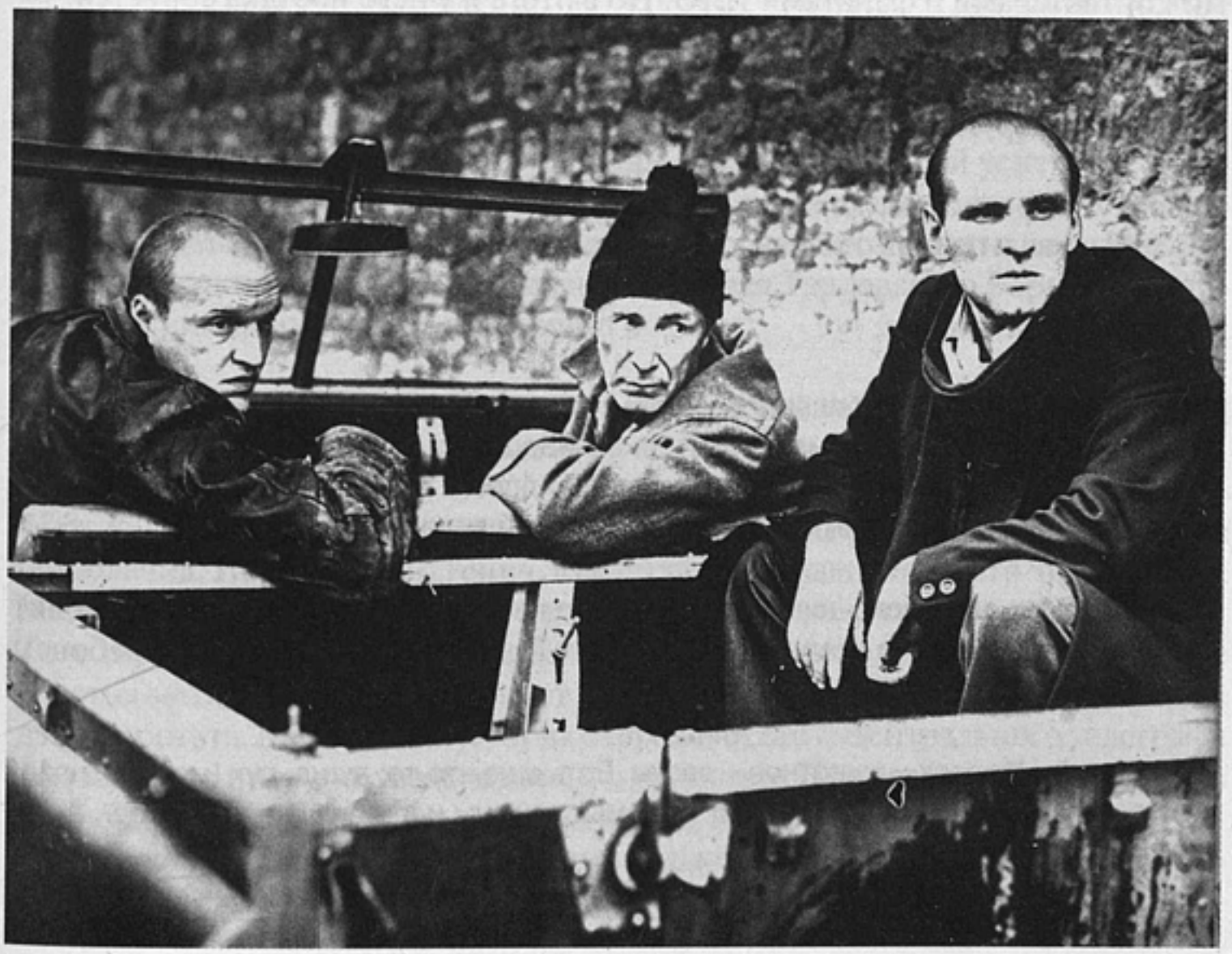
Впрочем, это еще не означает, что вопрос с режиссером решен окончательно. Весь 75-й год Тарковский занимается несколькими делами сразу: помимо «Пикника» пишет сценарий по «Ариэлю» Беляева под названием «Светлый ветер» — специально для Валерия Ахадова, ездит по стране с показами «Зеркала», зарабатывая на жизнь, а также очень много сил и времени отдает пробиванию постановки «Гамлета» на сцене «Ленкома» — это его первый и очень желанный театральный опыт.

События развиваются следующим образом. В конце апреля Аркадий Стругацкий пишет заявку, согласовывает с Тарковским ее текст и начинает гоняться за одним из неуловимых мосфильмовских начальников — тогдашним главредом Василием Ивановичем Соловьевым, так как сценарий оформляется исключительно на Стругацких по чисто практическим соображениям: Андрей не хочет платить алименты со своей доли, а его доля — это треть гонорара по устной договоренности с соавторами.

14 мая приезжает в Москву Борис Стругацкий, главным образом именно ради встречи с Тарковским, 15-го они познакомятся, а 17-го Борис уедет обратно.

Тарковский прокомментирует эту встречу в своем «Мартирологе» 3 июня, уже будучи в Мясном (деревне в Рязанской области, где Тарковские купили старый дом и пытались ремонтировать его своими силами):

Вот мы все и согласовали со Стругацкими по «Пикнику». Видел Бориса. В отличие от Аркадия, он считает не зазорным продемонстрировать, что умен. Чувствуется, именно он в дуэте идеолог. Аркадий же трудяга и рубаха-парень. Однако не так все просто.



«Сталкер»

На все лето и до сентября включительно наступает затишье. Андрей — в деревне, Аркадий — в Москве, потом в Киеве, Борис — у себя в Ленинграде или мотается с друзьями по Прибалтике.

В октябре Аркадия Стругацкого очень активно зазывают на конференцию по международной программе CETI (Communication with Extra-Terrestrial Intelligence — «Связь с внеземным разумом»), которая должна состояться в Ставропольской астрофизической обсерватории в станице Зеленчукской. О, как романтично отправиться в путешествие по местам боевой славы Бориса! Вспомнить 60-й год, Северный Кавказ и Большой телескоп, для которого молодой астроном так долго искал место, а поставили агрегат именно в этой Зеленчукской. Но самое замечательное то, что приглашение на конференцию присылают и Тарковскому тоже — его уже записали в первые наши кинофантасты. Можно смеяться. А можно и гордиться. Скептически настроенный Борис немного удивляется серьезным намерениям Аркадия ввязаться в этот научный диспут, и он выдает на всякий случай брату свои пожелания:

Выступая, не увлекайся, будь сдержан и в меру ироничен. Ничего не утверждай, все излагай в сослагательном наклонении. Помни, что они там — профессионалы, а ты — дилетант, аматер, так сказать. Имей в виду, что там будут присутствовать очень, по слухам, ядовитые и ехидные люди, вроде Шкловского или Озерного, им палец в рот не клади, да и далеко не все ученые настроены к нам доброжелательно. Поэтому постарайся не говорить ничего такого, чего не мог бы немедленно при необходимости обосновать. Основа, конечно, наша старая: скорее всего, никакого иного Разума — во всяком случае, в человеческом понимании этого слова — во Вселенной нет. И рисковать не имеет никакого смысла. В лучшем случае, наш сигнал — это глас вопиющего в пустыне, а в худшем будет с нами, как с елочкой, которая высокая и стройная в лесу себе росла, а после много-много радостей детишкам принесла. Дуй до горы! Но если Тарковский не поедет, то лучше и ты не езжай. К тому два соображения: а) польза рекламы, б) если Тарковский поедет, то ты заведомо будешь не самым смешным в этой банде ядовитых умников и сухих ненавистников любой фантазии. Такие вот будут мои тебе заветы.

Тарковский в итоге откажется ехать. Аркадий Стругацкий будет некоторое время собираться все равно — видно, очень хотелось ему пообщаться с безумными контактерами и фанатами НЛО. Но в итоге и у него поездка сорвется.

Андрей все сидит в своей деревне и оттуда пишет письма с призывом поскорее начать работу над «Пикником».

Борис Стругацкий корректирует:

Работа с Тарковским, конечно, дело святое, но это же все пока на соплях! А СЗоД[5] и наша прямая обязанность, и дело также святое, и зависит только от нас.

Аркадий откликается:

Дело еще и в том, что я больше не верю в затею с Тарковским. Он надолго погиб во мнении начальства: Ермаш получил за «Зеркало» выговор и таким образом освободился от всякого чувства вины перед Андреем. Конечно, надежды терять не следует, но все это явно откладывается в долгий ящик.

Однако проходит всего два месяца, и новая встреча с режиссером переводит процесс в решающую стадию. 19 и 20 декабря появляются записи в рабочем дневнике Стругацких:

Тарковский. Человек = животное + разум. Есть еще что-то: душа, дух (мораль, нравственность). Истинно великое м. б. бессмысленным и нелепым — Христос.

[5] То есть «Стояли звери около двери» — будущий «Жук в муравейнике».

Ви́дение их желаний (последствия): Стервятник — покушение на диктатора. Ред — соблазнение дочки наркоманом. Ученый — дрожка.

Это уже зачатки серьезных размышлений о будущем фильме. А главное, решение принято — договор будет очень скоро подписан, а режиссером обещает быть сам Андрей. И прямо с января Стругацкие начинают очень плотно работать на Тарковского. Собственно, на весь 76-й это становится их главным делом.

Уже к 1 февраля получен аванс и написан совсем новый сценарий. Вот подробный комментарий Аркадия Стругацкого:

Тарковский прочитал. Пришел, получил от меня деньги и выразил «ФЕ». Понять его было чрезвычайно трудно, однако смысл его претензий в следующем:

А) Ему не надо, чтобы был атомный взрыв. Гл. обр. потому, что а) это значит, что ученый вышел с заранее обдуманным намерением и оное претворил в жизнь, пронеся идею невредимой и неизменной через всю Зону; вот если бы он вышел с этой идеей и в ходе перехода ее изменил, тогда другое дело (или если бы он вышел с другой идеей, а в конце пришел к выводу о взрыве, тогда тоже другое дело); б) Зону вообще не надо взрывать (я сказал ему, что речь идет о Машине желаний, но он возразил, что это все равно), ибо она, Зона, есть квинтэссенция нашей жизни. Тут, естественно, у меня глаза на лоб полезли.

Б) Для него сценарий очень пестр, его надо ускучнять. Больше всего ему понравился телефонный разговор (только содержание должно быть другое) и сцена, где двое спят, а один на них смотрит. Эту сцену (сна) он хочет сделать очень длинной.

Впрочем, ближайшее его действие будет: утвердить это на худсовете как первый вариант, а потом все обсудить заново и дать нам конкретные указания. На чем и порешили. Этим он будет заниматься сам.

В этом месте любопытно начать подсчет вариантов. То, что Аркадий Стругацкий здесь условно называет первым, на самом деле уже второй. Дальше мы наверняка собьемся. Борис Стругацкий, например, насчитывал девять вариантов, Евгений Цымбал — ассистент по реквизиту и некоторое время второй режиссер на «Сталкере» — десять, Аркадий Стругацкий — одиннадцать. Но больше всех — двенадцать или тринадцать — насчитала Марианна Чугунова, кроме своей основной работы — ассистента по актерам — многие годы добровольно выполнявшая обязанности секретаря Тарковского и находившаяся в курсе всех его дел. Эту цифру, пожалуй, можно считать наиболее верной.

В 1976-м Стругацкие рассказывают всем друзьям, как они дико вкалывают над сценарием без видимой надежды на окончательный успех. Да, деньги пока дают, но тут работа не только и не столько за деньги, тут уже дело чести, тут уже азарт появляется и гордость — за то, что посягнули на нечто такое...

А на всякие немыслимые претензии Андрея Тарковского Борис Стругацкий, например, реагирует лаконично и мудро:

Ну, что тут скажешь? Гений, он гений и есть. Надобно потрафлять, я понимаю. [...] Ты уж, брат, терпи. Такая наша в данном случае доля.

Меж тем пока Стругацкие пашут, света белого не видя, ситуация совсем не так безоблачна. Не со стороны гения, а со стороны ненавидящих его чиновников. Начались бесконечные проволочки с подписанием фильма в производство. Того и гляди — вообще всё остановят. И тогда по хорошо известной в стране советов методе Тарковский пишет письмо на съезд партии о том, что ему не дают работать. Марианна Чугунова отправляет его с Центрального телеграфа как заказное письмо с уведомлением о вручении. Ну повезло «Сталкеру», что так совпало! Хоть в чем-то, хоть один раз, а повезло. XXV съезд КПСС открывается 24 февраля. И уже через несколько дней звонят Чугуновой из приемной Николая Трофимовича Сизова — генерального директора «Мосфиль-

ма» — и просят, чтобы она немедленно сбегала к Тарковскому домой (у него в новой квартире на Мосфильмовской тогда еще не было телефона), потому что его срочно вызывают в Госкино. Сам председатель Филипп Тимофеевич Ермаш сказал: «Мы вас запускаем. Но с чем? Что у вас есть?» А у него из готового к работе в это время был только «Светлый ветер», о котором те категорически слышать не хотели, и сценарий Стругацких — он назывался тогда «Машина желаний».

Вот так и запустили «Сталкера».

В разговоре с Ермашом был и другой любопытный нюанс. Там рассматривались еще два варианта: «Идиот» — давняя мечта Тарковского и «Уход Толстого» (к 150-летию Льва Николаевича). Когда остановились на «Машине желаний», Ермаш предупредил: «Имейте в виду, что Стругацкие — сложные люди. В сценарии для детской киностудии (имелся в виду «Бойцовый Кот») они протаскивали сионистскую идею о том, что все евреи должны вернуться к себе на родину и воевать за ее интересы». Вот так. Ни больше,ни меньше. Тарковский сдержал эмоции. Все было слишком серьезно для него. Вроде впрямую на него еще баллон не катили. У Ермаша еще не было личной ненависти к Андрею (это пришло года через полтора, после главных скандалов на «Сталкере»), но как усердный и опытный чиновник, сталкиваясь с такой литературно-артистической гнилой интеллигенцией, он по привычке притормаживал до получения официального письма сверху. Решения принимались в ЦК, а за их провал отвечали в министерствах. Вот и не торопились ничего подписывать Филипп Ермаш и его главред Даль Орлов, но за Андрея выступал Сизов, по слухам, копающий под Ермаша. Поэтому игра стоила свеч, съезд подвернулся вовремя, и теперь надо было не уступать занятых позиций.

Итак, задача стала куда более практической, а требования Тарковского оставались все такими же расплывчатыми и зыбкими, и Борис Стругацкий в какой-то момент взмолился:

Пусть он изложит на бумаге ну хотя бы план сценария, как он его видит. Если все опять ограничится разговорами, мы не сможем действовать последовательными приближениями. А ведь нужно, грубо говоря, чтобы в первом варианте было, скажем, две подходящие сцены, во втором — пять, в третьем — десять и т.д. Попробуй убедить его взять в ручки перышко и перышком по бумажечке тяп-тяп-тяпоньки и чего-нибудь натяпать. И у него станет в голове яснее, и у нас.

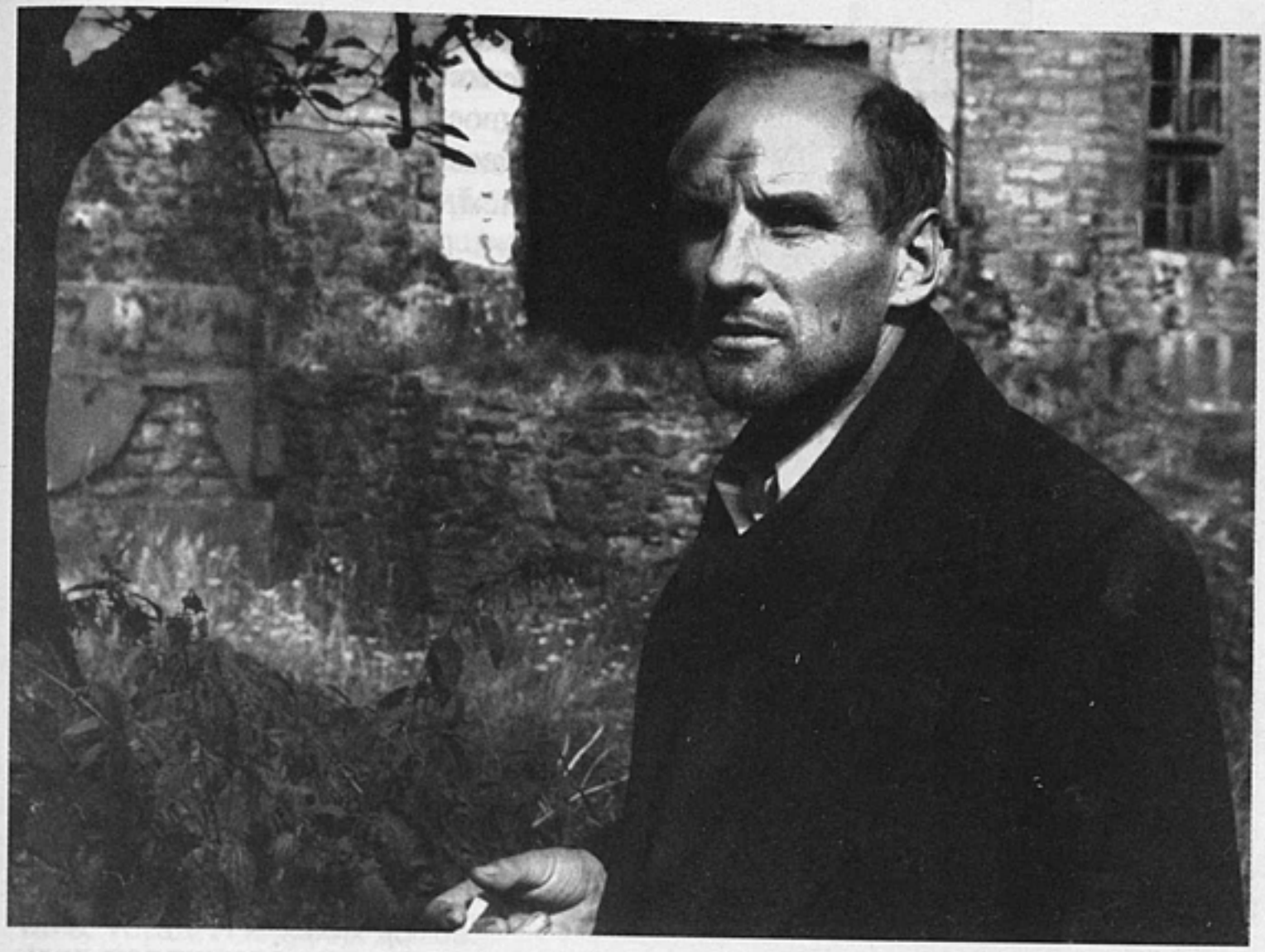
Насколько известно, убедить так и не удалось. Однако третий вариант «Машины желаний» был закончен к концу марта. Приехала Марианна Чугунова и забрала его.

На апрель и май возникла пауза, связанная с подбором и формированием съемочной группы, и Стругацкие могли себе позволить вернуться к работе над «Жуком в муравейнике» в Ленинграде.

Дальше Аркадий Натанович, судя по дневнику, занимался всякими мелочами: рецензии, заявки, письма по начальству, сочинял пьесу «Без оружия» (инсценировку «Трудно быть богом»). И неустанно встречался с Тарковским. А Борис Натанович пребывал в том же режиме с поправкой на свой специфический летний отдых.

В начале апреля Аркадий Стругацкий пишет буквально следующее:

Андрюшка болеет, но бодр и весел. Больше возиться с литературным сценарием не желает, ввернул в текст «временную петлю» в качестве «собаки» для бюджета и сам послал на машинку. За шесть часов беседы два раза принимал решение сам играть роль Алана и два раза кричал, что ему не под силу быть одновременно режиссером и играть главную роль. В общем, оптимистичен. Познакомил меня с Солоницыным (?), игравшим Андрея Рублева, будет у нас писателем. Расписывал его в этой роли, а бедняга Солоницын сидел и хлопал глазами, ибо понятия не имел, о чем идет речь — сценария не читал и вообще ничего не знает.



«Сталкер»

16 апреля, в пятницу, Андрей у Ермаша. Наконец решены все основные вопросы: сценарий утвержден, Стругацким не только выписали очередную часть гонорара, но и определили на зарплату на подготовительный период (три месяца) для работы над режиссерским сценарием — по 150 рублей в месяц, между прочим, не такие плохие деньги. С этой информацией Андрей ввалился к Аркадию часа в три пополудни и при активной поддержке Елены Ильиничны добрые новости отмечались обильными возлияниями с хорошей закуской часов до десяти вечера. Андрей все порывался уйти, однако с каждым часом все меньше оставалось шансов на то, что его появление порадует жену Ларису. В конце-то концов, от Вернадского до Мосфильмовской ехать всего ничего, тем более на такси... А повод был более чем достойный — эту дату можно считать еще одним днем рождения «Сталкера», так как именно 16 апреля Андрей согласовал с Аркадием новое название. Диалог состоялся примерно такой (в устном изложении Стругацкого):

«Я, — говорит, — придумал грандиозное название, всем будет понятно!» — «Какое?» — «Сталкер!» «Серьезно? — говорю. — В чем же его грандиозность? В том, что зрители поймут?» «Зрителю плевать. Зрители все равно дураки, — непочтительно отозвался он, — но прочитают киноафишу и подумают: «Вот идет хороший боевик. «Сталкер»! Так оно и будет — «Сталкер»!» — Потом спохватился и спросил: — Вы-то согласны?» Я говорю: «А нам наплевать...»

И еще одна забавная деталь того дня: заместитель Ермаша Павленок, по общему кинематографическому мнению, гораздо больший мракобес, чем сам Ермаш, на прощание взял Андрея под руку и публично объявил, что Стругацкие наконец прочно входят в советское кино. Ну как было не выпить за такое!

Обещанные деньги заплатят только в конце лета, на жалованье сценаристов зачислят вообще с октября, зато у Стругацких будет время подумать. И Борис резонно предложит оформлять договор на каждого в отдельности. Они при этом меньше теряют на подоходном налоге, прогрессивном по тогдашнему закону, а сумма-то общая немаленькая — шесть тысяч.

Кстати, коли уж мы заговорили о деньгах, забежим немного вперед и закроем эту тему. Говоря по совести, сценарий, во всем множестве его вариан-

Борис Стругацкий

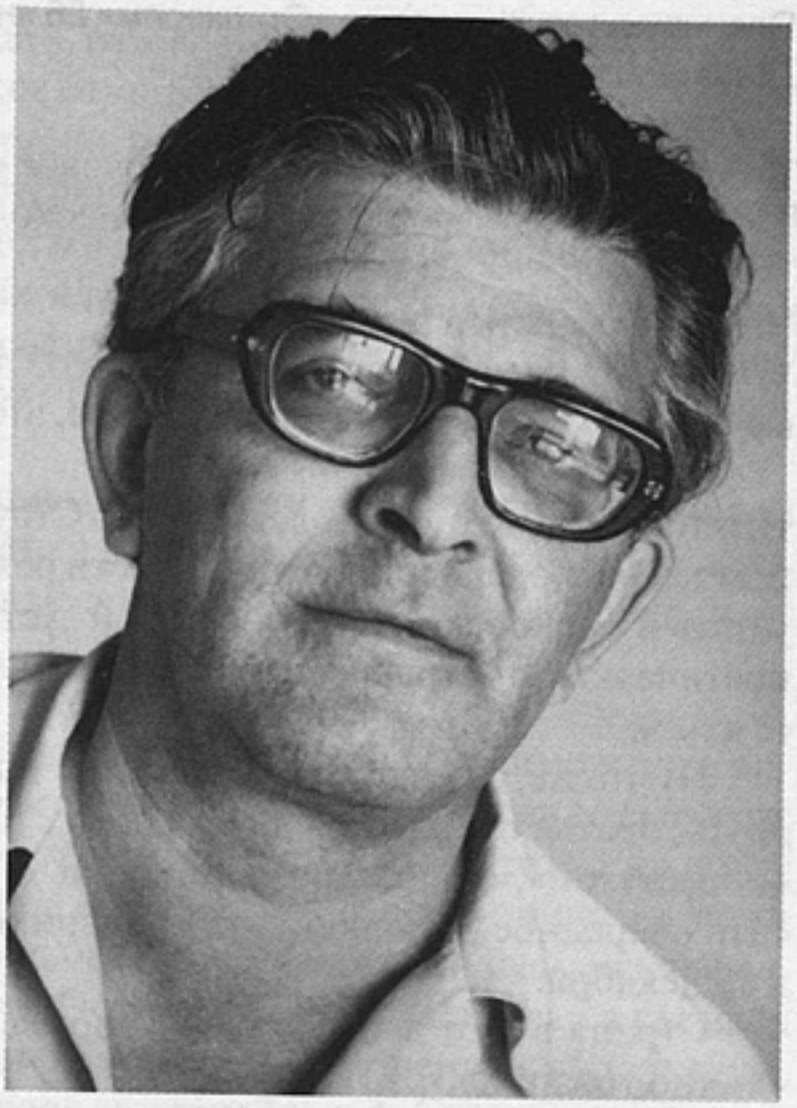
тов писали «перышком по бумажечке», безусловно, Стругацкие. Вдвоем. Андрей при всем нашем уважении и восхищении его гением, фактически до начала съемок написал там считанные строчки, ограничиваясь в основном бесконечными вычеркиваниями. И только очень много слов говорил, всякий раз разных, чем не только не помогал, но, безусловно, и мешал созданию сколько-нибудь завершенного варианта. Так что году к 80-му под окончательный расчет по уже двухсерийному фильму Борис в состоянии крайнего утомления заметит Аркадию, что как-то и не совсем понятно, где тут теперь доля Андрея. И будет, в общем, прав. Однако Аркадий сочтет невозможным менять правила игры и предложит всю долю Тарковского вычесть из его половины, если брат не согласен. Конечно, Борис отрулит назад, на чем история и закончится. О ней, быть может, и рассказывать не стоило бы, если бы не одно обстоятельство. В 1977-м во время съемок жена Андрея Лариса Павловна, невзлюбившая за что-то Аркадия Стругацкого (справедливости ради скажем, что она точно так же невзлюбила практически и всех остальных участников съемочной группы, за исключением двух-трех особо приближенных), спросила Андрея, почему это у него только треть сценарной доли, а не половина? Ведь братья Стругацкие — это один автор. Человека два, а писатель один — не платят же им двойные гонорары в издательствах. Аргумент был хитрый и вызвал большое напряжение в отношениях между Аркадием Стругацким и Тарковским. Но тогда Андрей сумел не поругаться с ним, несмотря на жесткий прессинг со стороны Ларисы Павловны. Разделение гонорара осталось, разумеется, прежним. Но как же люто возненавидела она Аркадия после этого!

Вернемся в 1976-й. Летом Андрей уехал в Среднюю Азию — искать натуру — и нашел потрясающее место. В Таджикистане, но немного ближе к Ташкенту, чем к Душанбе, — маленький город Исфара в Ферганской долине и лунный пейзаж вокруг него. Привез множество фотографий, и они с Аркадием вместе набрасывали маршрут Сталкера.

В июле еще предполагалось, что съемки начнутся в октябре. Тогда же возникают первые, по-настоящему конкретные пожелания Тарковского. В почти стенографической записи Аркадия Стругацкого можно видеть, насколько они близки (местами) к будущему фильму:

1. Обыденность и «ненужность» (для сталкера) жены в 1-й сцене. Игнорирование?
2. Как выразить, что сталкер на этот раз не профессионал, не преступник, а идет в Зону с мольбой?
3. Как и куда вставить информационную часть? Игнорировать!
4. Идея о цели существования человечества: здание искусства.
5. Стихи должны быть хорошими, но ни к селу ни к городу.
6. Туман при проезде через шлагбаум.
7. Уточнить мотивации профессора: отказ от взрывания Зоны. Профессор ужасается, что берет на себя функции бога: своей волей уничтожить последние надежды миллионов людей.

8. Финальная сцена: счастье не так добывается. После Зоны я стал лучше и больше не пойду.
9. Сцена, когда сталкер отказывается идти к Машине желаний.
10. Грозное чудо в начале маршрута, чтобы осведомить зрителя об ужасах. И где-то приятная странность: во время отдыха — солнце, жара, и вдруг рядом сугроб — он тает.
11. Вместо Золотого Круга (символ) — место, где исполняются желания, найти название места. Нужно визуально описать место, где сбываются желания. Снег, хлеба, женщины?
12. Найти способ без танков сохранить разговор об «углублении».
13. В разговоре писателя со сталкером и профессором — поливание науки.
14. Причина, почему остался писатель. Устал! И никаких домов.



Аркадий Стругацкий

В письме брату Аркадий Стругацкий еще подчеркнет отдельно, что не нравится Тарковскому атомная мина, но тут же и добавит: уступать нельзя.

Вот любопытная маленькая иллюстрация примерно к этому периоду работы над сценарием. Вспоминает Мариан Ткачев:

Натаныч как-то позвонил: приезжай, будет Андрей, мы тут закончили сценарий, надо это отметить. Я приехал. Все знают, что Тарковский был уникально необязателен. Натаныч уже думал, что-нибудь случилось, и тут он явился, поцеловались, Натаныч достал папку, тот небрежно так открыл, полистал, бросил на диван и сказал: ну, теперь это надо выкинуть и снимать кино. Выражение лица у Натаныча было такое, какого я больше никогда не видел, при всем при том, что он был человек бывалый. Но в итоге они остались довольны. «Сталкер» — замечательный фильм. И все-таки мне очень жалко книгу…

Осенью Андрей Тарковский, не торопится возвращаться в Москву из Мясного, так как, жутко опаздывая по срокам, лихорадочно работает там над сценарием «Гофманианы», и ходят слухи, что он начнет снимать только с января. Так оно и случится.

Борис Стругацкий реагирует бодро:

И даже неплохо, что А.Т. собирается снимать с января. Значит, до января у нас есть возможность раза три встретиться по 10 дней за раз и накатать повестуху.

Тарковский уезжает в октябре в Таллин по совершенно другим делам, но это будет как знак судьбы. Не позднее 5 октября Марианна Чугунова привозит Аркадию Стругацкому фотографии трех основных актеров: Сталкера — Кайдановского, Профессора — Гринько и Писателя — Солоницына, чтобы они писали очередной вариант сценария, ориентируясь уже на конкретных людей.

И так до самого конца года они продолжают обсуждать поправки к сценарию и схему возможной своей работы на съемках — с дежурствами по очереди или как-то иначе, — обсуждают еще и публикацию сценария в «Искусстве кино», от которой в итоге отказываются: не надо до — только после фильма!

21 октября Тарковский записывает вполне определенно:

Планирую запускаться со «Сталкером» 26 января. [...] Вчера был у меня Аркадий С. Доделали сценарий почти до конца.

Боже, какой это вариант?! Но ключевое слово — *почти*.

10 ноября — еще одна запись, несколько неожиданная:

Что надо сделать в Москве:
1. Написать план сценария и послать его Стругацким в Ленинград. Получил письмо от Аркадия. У меня такое ощущение, что он ленится...

Никто, конечно, не ленился, просто Стругацкие безумно устали от бесконечных переделок и невразумительности режиссерского ви́дения фильма. Успел устать и Тарковский. От жизненной суеты, редакторского занудства и бюрократических проволочек. А впереди ему еще предстоял съемочный период. И какой!

Ну что же, с Новым годом, дорогие товарищи? Прежде чем поздравить друг друга, братья отправятся в Комарово с намерением все-таки поработать над «повестухой», однако, созвонившись с Тарковским, вынуждены будут писать очередное дополнение к сценарию, каковое и закончат торжественно к 19 декабря.

Страна в этот день не менее торжественно отмечает 70-летний юбилей «лично товарища» Л.И.Брежнева.

А Стругацкие просто делают выдох и все-таки готовятся встречать новый и очень важный для них год — первый год съемок «Сталкера».
В самом начале 1977-го Аркадий Стругацкий пишет:

3 января. Тарковский болен, мы не виделись, следственно, сценария он еще не читал.

И наконец после долгого перерыва:

21 февраля. 15-го Тарковский начал съемки. Павильон, сцена самая первая, с женой сталкера. [...] С Зоной имеет место неприятность: в том районе как на грех имело место землетрясение в 9 баллов и все основательно напортило и разрушило. Тарковский пока в нерешительности, что делать: искать ли новую Зону или посмотреть, как сгладятся последствия на старой.

Исфара-Баткентское землетрясение 31 января 1977 года было весьма серьезным, с человеческими жертвами, но, по мнению Георгия Рерберга, главного оператора, работавшего на первом «Сталкере», а до того на «Зеркале», стихийное бедствие не испугало бы Тарковского — следы разрушений могли пойти лишь на пользу картине, хоть и создавали массу технических и бытовых сложностей для съемочной группы. Ему просто не очень нравилась эта натура сама по себе, его все время тянуло куда-то в среднюю полосу — к зелени, к воде, к траве. В итоге Исфара отпала по чисто бытовым причинам — после землетрясения там некуда было поселить съемочную группу. Сроки начала съемок были отодвинуты на три месяца — до 15 мая. Стали искать альтернативу. Кроме Исфары смотрели еще Крым, Кобустан в Азербайджане (вместо лунного пейзажа — марсианский, как сказал Цымбал, но там также было совершенно негде жить) и, наконец, окраину Запорожья — шлаковые отвалы металлургического завода, жутковатые и притягательные в своем мрачном унынии.

Натуру выбирают очень долго — конец февраля, весь март, бóльшую часть апреля. Сам Тарковский, занятый репетициями в «Ленкоме», уезжает на поиски лишь в середине апреля. И только к концу месяца, когда реальными стали перспектива консервации картины или перенос съемок на следующий год, выбор был сделан. Андрей успевает параллельно заниматься какими-то другими делами. Например, из письма Аркадия Стругацкого от 13 марта мы с удивлением узнаем, что Тарковский рекомендует ему уговорить Григория Кроманова снимать «Отель «У погибшего альпиниста» на «Мосфиль-

ме», а с «Таллинфильмом» он, дескать, разберется сам. Выходит, на определенном этапе Тарковский имел некое отношение и к этой картине.

В общем, все дороги ведут в Эстонию, и когда там, в окрестностях Таллина Георгий Рерберг, в некоторой растерянности обходя большую территорию пионерского лагеря (хорошее соседство), наткнется на заброшенную электростанцию, точка будет поставлена: идеальное (вроде бы) сочетание привычной и любимой природы с мрачноватой потусторонностью. Вот только сценарий!.. Какой там вариант? Шестой? Восьмой? Сценарий снова поплывет. Не на такую натуру он был написан.

7 мая Андрей Арсеньевич с Евгением Цымбалом и Марианной Чугуновой выехали в Таллин. Через несколько дней подтянутся остальные. Съемки начнутся 20 мая и продолжатся до конца месяца. Затем — первый материал, первая остановка, первые оргвыводы...

Съемки эти сами по себе были куда фантастичнее сценария и фильма. Это был сплошной праздник, и это была непрерывная мука, неимоверное испытание, это было средоточие всевозможных катастроф и череда волшебных откровений. Рассказать об этом на нескольких страницах все равно не получится, читайте лучше книгу «Рождение «Сталкера», которую пишет Евгений Цымбал. Сегодня он знает об этом фильме больше, чем кто-нибудь, исключая, пожалуй, только Марианну Чугунову. Потому что сам участвовал в съемках и много лет собирает всю информацию, имеющую отношение к «Сталкеру».

А здесь — лишь несколько эпизодов глазами братьев Стругацких.

18 мая Аркадий отправил очередной вариант сценария с уезжающим в Таллин Анатолием Солоницыным, уверенный, что съемки там уже идут. На деле они начались двумя днями позже и продолжались десять дней. После просмотра отснятого материала Тарковский заявил, что все снятое — брак, и уехал в Москву разбираться с его причинами.

А в это время, в самом начале июня, Борис Стругацкий, путешествующий вместе с друзьями по Эстонии на двух машинах, не без труда, всеми правдами и неправдами нашел-таки по описаниям поселок Ягала, ближайший к месту съемок, укрывшийся в глубине погранзоны, что начинается от поворота к морю на 27-м километре Ленинградского шоссе, и знаменитую натуру буквально метрах в трехстах от поселка увидеть удалось. Но, ко всеобщему великому сожалению, помимо натуры была там лишь полная и удручающая пустота. Местное начальство, бывшее слегка в курсе, объяснило, что как проявили отснятое, так и выяснилось, что камера выдает брак. Поэтому творцы уехали в Москву выяснять причины брака и камеру чинить... А вся группа, за исключением двух-трех человек, получив выходные после двух недель безостановочной работы, отдыхала в городе. Ну, побродил писатель с друзьями по красивому и страшноватому месту, пофотографировались они вдосталь да и покатили восвояси не солоно хлебавши.

В июле на съемках начинает работать практикантом Константин Лопушанский. В течение семестра он слушал лекции Тарковского по режиссуре на Высших курсах, и для него именно эти съемки стали главной школой кино на всю жизнь. По его словам, был такой эпизод: подъезжает на площадку такси, и выходят из него братья Стругацкие, оба. Живые кумиры. Лопушанский аж замер от восторга, именно тогда он понял, что обязательно сделает хотя бы один фильм по их книге. Никакого внятного общения между ними в тот раз не произошло, а теперь уже невозможно установить, кто в действительности приехал на натурную площадку вместе с Аркадием Натановичем. И то, что Лопушанский видел двоих Стругацких, мы бы, конечно, с удовольствием списали на проделки Зоны, если б не знали уже, что со Стругацкими такое случалось постоянно. Они просто таскали Зону повсюду за собой.

В июле Андрей Тарковский начинает сам переделывать диалоги, извиняется за это в письмах и по телефону и просит Аркадия приехать. На свою голову, как он, Аркадий, потом скажет.

Стругацкий выехал в Таллин 22 июля вместе с Еленой Ильиничной. Поселяют их в очень современной, выстроенной пять лет назад гостинице «Ви-

ру», в номере на двенадцатом этаже с красивым видом на панораму города и море на горизонте. На съемку, разумеется, возят.

Основная часть группы жила в препаршивейшей гостинце «Ранна» в рабочем районе Копли, актеры — в приличном отеле «Палас» времен буржуазной Эстонии в самом центре, а Евгений Цымбал — вообще во флотской гостинице «Нептун». Сам Тарковский поселился отдельно в частном секторе — для него и Ларисы специально снимают двухэтажное бунгало в элитном курортном месте Пирита. Скорее всего, там и обсуждался сценарий.

Свои впечатления от увиденного Аркадий Стругацкий излагает через неделю в письме брату:

Ситуация со съемками была нерадостной. Километр пленки операторского брака, метров четыреста без брака, но Андрею не нравится. Пленка на исходе, дублей снимать нельзя. В группе паника. Кончаются деньги. Просрочены все сроки. Оператор сник и запил.

Речь, надо понимать, о Рерберге. Говорят, что слухи о его запое, мягко говоря, преувеличены. Если он и выпивал, то чаще всего вместе с самим Тарковским и художником Александром Боимом, причем далеко не всегда инициатива принадлежала Рербергу. А резкость тона в письме Стругацкого неудивительна. Конфликт у них начался в конце июня и нарастал до начала августа. Его неустанно подогревала Лариса Павловна. Справедливости ради приведем и слова Георгия Рерберга об Аркадии Стругацком:

...Когда я разговаривал с Андреем по поводу диалога «Откуда я знаю, что я действительно хочу, когда я хочу, или не знаю, что не хочу, когда хочу...», это было невозможно прочесть, не то что воспринимать на слух. Я сказал ему об этом. Кончилось это тем, что один из Стругацких пришел ко мне и сказал, чтобы я не лез в драматургию. Я в ответ попросил его выговорить эту фразу — то, что они написали. И сказал, что не могу не лезть в *такую* драматургию. Положение было серьезное, и надо было что-то делать.

Фраза Стругацких, конечно, цитируется неточно, но приводить ее из опубликованного сценария так же бессмысленно — мы же не знаем, по какому из многочисленных вариантов читал эти слова Рерберг. Хочется лишь добавить, что в своем замечании Аркадий Стругацкий оказался не одинок: один крупный режиссер в Италии сказал про Рерберга: «Впервые вижу оператора, который вмешивается в драматургию». Георгий Иванович был, конечно, выдающийся мастер и, возможно, со своей операторской колокольни в чем-то и был прав, но подозреваю, что любой писатель на месте Стругацкого сказал бы ему то же самое.

Вот еще несколько свежих впечатлений автора:

Присутствовал на съемке двух кадров: мертвецы в закутке перед терраской и Кайдановский — Сталкер роняет в колодец камень. Даже мне, абсолютному новичку, было ясно, что все недопустимо медленно делается и обстановка в высшей степени нервная.

Некоторое время не понимал, зачем я здесь. Теперь разобрался — дело не в диаложных поправках, которые мне предстоит произвести, а в том, что я — единственный здесь заинтересованный человек, с которым Тарковский может говорить откровенно и достаточно квалифицированно[6].

Позавчера утром он улетал в Москву, вчера вечером прилетел. С неожиданной легкостью удалось выправить дела. Ермаш без звука подписал приказ о переводе «Сталкера» в двухсерийную картину с соответствующими дотациями

[6] Конечно, это было совсем не так. Заинтересованы были все, и все работали, не считаясь со временем, условиями работы и жизни, качеством питания и погодой. Другое дело, что люди, которым приходится выполнять одну и ту же работу в шестой, восьмой, десятый раз, не понимая, почему то, что они уже делали много раз, и делали хорошо, не годится, постепенно начинали звереть.

в деньгах, пленке и времени. И есть в этом еще одна большая благодать: все кадры, которые Андрей снимает, занимают вдвое больше физического времени, чем предполагалось по режиссерскому сценарию[7].

Все равно Тарковский неспокоен. Терзается творческими муками. Уверяет меня, что снимает все не то и не так. Слушать его необычайно интересно [...]

P.S. Да, вот еще что. Днями, видимо, будет в Таллине Кроманов.

И еще один эпизод той же поры (уже из устных рассказов):

Должен вам сказать, если кто не был на съемках, — скучнейшее дело! Сидит Кайдановский в яме и кусает травинку, а на него наезжает киноаппарат. Долго выясняют, так он наезжает или не так, потом начинают свет ставить — огромные блестящие зеркала, — такой или не такой. Солнце скрылось — давайте «юпитеры»! Кайдановский не так повернул голову! Кайдановский съел уже всю траву по краям ямы, немедленно давайте новую! И так далее, и так далее... А вся эта сцена, между прочим, в фильме продолжается едва ли не двадцать секунд!

Вообще обстановочка на съемке бывала разная: и нервной, и напряженной, и веселой, и очень веселой. И запивал там отнюдь не только оператор. У них по этой части многие отличиться могли. Потому что тон задавали первые лица — Андрей Арсеньевич и Аркадий Натанович. У них иногда без допинга ну совсем сценарий не получался. А после допинга бывало всякое. В том числе и непредсказуемые последствия. Например, захотелось Тарковскому на машине покататься — там же на съемочной площадке ГАИ не бывает, — сел он в машину Кайдановского, дал задний ход и сразу в дерево. Правда, это было уже без Стругацкого и к главным событиям отношения не имело...

Главные события, слух о которых прокатился по всей стране, а затем и по всему миру, случились в начале августа.

Борис Стругацкий, который по каким-то своим причинам (сегодня уже и не вспомнить) еще раз приехать в Таллин не мог, как раз в те дни прислал трогательное письмо:

Очень мне завидно, как Вы там с Тарковером[8] творчески общаетесь. Сожалею, что не присутствую при сем, хотя мичманом-осветителем.

Осветителей хватало, но беда подкралась с такой стороны, что никто из коллектива помочь бы и не смог...

А.Стругацкий пишет 9 августа уже из Москвы, куда накануне срочно прибыли самолетом:

...Вкалываю с Андрюшкой: днем он на съемках, вечером у нас обсуждения, что надобно улучшить, а в результате я написал уже за 20 страниц нового сценарного текста и являюсь непрерывно просим писать дальше и исправлять уже написанное. Прилетели же мы по чудовищному поводу: все, что Андрей отснял, превращено в проявочной лаборатории «Мосфильма» в технический брак: 6 тыс. метров пленки из 10 тысяч, при потере 300 тыс. рублей из 500. Кроме нашего фильма, на студии тем же порядком загублено еще три. Дело пахнет Госконтролем и даже прокуратурой. Ну, поглядим, чем все кончится.

Понятно, какие поползли слухи. Тем более в интеллигентской среде, тем более по поводу полуопального Тарковского: сведение счетов, политическая диверсия, козни КГБ, происки ЦК... Дескать, такую антисоветчину наснимал, что даже не арестовать приказали, а сразу уничтожить! И мы, молодые дураки, поклонники Тарковского и Стругацких, помню, охотно верили во все

---

[7] Заметьте, все это написано 30 июля, то есть две серии утверждены до августа, а не после случая с запоротой в Москве пленкой, как рассказывалось до этого в целом ряде публикаций!

[8] Так ласково Тарковского прозвал Стругацкий. Иногда было — Таркович, а иногда вообще — Андрюшенька-душенька.

это. И если кто-нибудь постарше и более рассудительный говорил про случайность или царивший в стране всеобщий бардак, мы только ухмылялись многозначительно: мол, знаем мы эти случайности, и со старшим товарищем все понятно — ему объяснили, что *надо* так говорить.

Теперь, когда прошли годы и скрывать уже нечего и не от кого, можно развеять этот, быть может, главный миф, связанный со «Сталкером».

Не было там никакого, ничьего, ни малейшего злого умысла. Было головотяпство, надежда на извечный российский авось, было желание угодить начальству, сэкономить, возможно, даже украсть что-то по-крупному, но главной была все-таки Ее Величество Слепая Случайность. Или судьба. Это кому как больше нравится.

И потому Аркадий Натанович сказал: «Напрасно ты со мной, Андрей, связался. Всегда там, где Стругацкий берется за дело, все рушится. В том числе и в кинематографе...»

А другу Манину в Москве он еще жестче тогда сформулировал: «Знаешь, Юра, мы точно вызвали на себя какие-то космические силы и теперь не властны над тем, что сами начали». И Манин сразу вспомнил, как этот мотив был разработан ими в «За миллиард лет до конца света». «Художники, которые так чувствуют свою работу, вряд ли смогут сойтись надолго, — подумал он тогда, но не стал говорить вслух, — их пути с Тарковским разойдутся, потому что жизнь требует слишком многих повседневных компромиссов».

Комментирует Евгений Цымбал

На точно таком же типе пленки до «Сталкера» Георгий Рерберг снял совместные с японцами «Мелодии белой ночи». И все было прекрасно. Но тогда обработка была в Японии. Там они исследовали пленку, подбирали режимы — это уже дело лаборатории. И получали напечатанный на «Кодаке» блестящий материал, который главный инженер студии Коноплев показывал всем как пример мастерства и профессионализма. Было заманчиво использовать ту же пленку. Где, когда, через какую третью страну купили эту партию и в чем там было дело — никто не знает. Есть версия, что это была какая-то экспериментальная партия пленки, для нее нужна была дополнительная ванна и дополнительные химикаты. Но никто же не знал, включая, скорее всего, Коноплева, купившего ее где-то по дешевке. Была же специальная премия за экономию валюты — вот об этом все знали. А подробности... Они уже никогда не будут известны. Эта тайна умерла вместе с Коноплевым. Однако после «Сталкера» некоторое время все старались обрабатывать «Кодак» не на «Мосфильме», а в «Останкине» или на «Ленфильме»...

Только через месяц, с 20 сентября съемочный процесс возобновился. Вместо Рерберга был теперь Леонид Калашников и с ним в качестве художника-постановщика пришел Шавкат Абдусаламов, заменивший Александра Боима. Рерберга «ушли» не из-за пленки. Главное, он теперь совсем не устраивал Тарковского и, что еще важнее, — Ларису Павловну, а его не устраивал Стругацкий. Не случайно Георгий Иванович пытался подарить Калашникову ручку — с пожеланием переписывать сценарий. Калашников честно сделал все, что мог, но эта «спасательная» команда, к сожалению, оказалась недолговечной — до первых, еще октябрьских морозов и снегопадов, в считанные дни превративших летнюю натуру в зимнюю. То, что снимали в сентябре и октябре, принято называть вторым «Сталкером». Из отснятого тогда материала в фильм не вошло ни метра.

А для нас самое существенное, что в августе Тарковский объявил о принципиальном, радикальном, кардинальном изменении главного героя. Как его изменить, он якобы еще сам не знал, это предстояло выдумать Стругацким. Но в одном Андрей наконец признался честно: супермен и бандит ему не нужен.

О приступе отчаяния Стругацких, когда Аркадий примчался к Борису в Питер, словно ошпаренный, и не было слов — одни только жесты. О том переломном моменте в работе над «Сталкером» написано столько!.. И кинокритиками, и фантастоведами, и просто журналистами. Да и сами авторы во всевозможных интервью рассказывали, как правило, именно об этом. Я же считаю, что ничего особенного на данном этапе как раз и не произошло. Ну сделали из уродливого уголовника — юродивого паломника. Подумаешь, бином Ньютона! В своей работе им уже не раз и не два случалось выворачивать собственный замысел наизнанку. Бывали кризисы и пострашнее. А тут задача получилась если и не совсем техническая, то уж, во всяком случае, рутинная — в конце концов, девятый вариант, и все уже делается на автомате.

А главное — наверное, все-таки это главное, — они именно теперь приводили написанный сценарий в состояние равновесия. Тарковскому изначально чужд был Рэдрик Шухарт, назови его хоть Аланом, хоть просто Сталкером. Ситуация, придуманная в самом первом варианте сценария, требовала фигуру притчевую, символическую и уж ни в коем случае не олицетворяющую мировое зло.

Есть еще один миф о «Сталкере»: якобы Стругацкие написали сценарий, очень близкий к тексту повести, а Тарковский, последовательно над ним издеваясь, довел текст ровно до того, что и было воплощено на экране. Ходили даже слухи, что первый запорченный на проявке вариант был точной экранизацией «Пикника».

Так вот: не было никакого другого сценария. Стругацкие наступили на горло собственной песне еще в 1974-м. И даже, строго говоря, не наступали вообще, а сразу, уже наученные Германом, добровольно запели совершенно новую песню. Они сознательно писали абсолютно оригинальное произведение на базе четвертой части «Пикника» и с заведомо новыми персонажами. А уж Тарковский просто в течение трех лет подгонял это произведение под свой вкус по загадочным, непостижимым, понятным лишь ему одному (и то не всегда) принципам.

Так что изменение образа Сталкера — это была, конечно, задачка не из простых, зато со всей очевидностью последняя — как финишный спурт: тяжело, зато коротко, и уже ясно, что победа близка. Пусть даже и не победа, в любом случае — финиш...

Можно сказать, авторы в целом легко пережили трансформацию своего героя. Он уже давно был для них не очень своим. Теперь они окончательно отказались от отцовства в пользу Тарковского и вздохнули с облегчением. Две половинки одного целого наконец сошлись. С тринадцатой попытки. Или какой там?

Из письма А.Стругацкого от 3 сентября 1977 года

Новый вариант Тарковскому очень понравился. Разумеется, тут же взыграла в нем творческая жилка, принялся он дополнять и уточнять, дал мне десяток инструкций и укатил в Москву утверждать новый вариант. Вчера вернулся. Начальство вариант приняло, послало на утверждение в Госкино. Мы сейчас будем доделывать его применительно к условиям отступающей натуры и перехода отчасти на декорации. Это уже не сильно сложно.

Чувствуете, какой спокойный тон? Никакой истерики. И даже через месяц все так же уверенно и размеренно:

Из дневника. 12.10.77

Вчера звонил из Таллина Андрюха. Предстоит работа.

А вот кому было по-настоящему трудно в том августе, да и через год тоже не сильно легче, — это Александру Кайдановскому.

На втором «Сталкере» у Саши иногда были моменты, когда, возвращаясь со съемок, он просто дрожал от ярости. Он до каких-то физиологических реакций, чуть ли не до тошноты не хотел быть таким, каким его заставлял быть Тарковский. Кайдановскому очень не нравилось то, что Андрей заставлял его выворачивать из себя то, чего он категорически не хотел никому показывать. На съемке Саша все это послушно делал, но после съемки у него было состояние, которое я бы назвал компенсацией. Он страшно хотел быть таким, каким он был в жизни и каким хотел быть всегда. Цельным, твердым, жестким, реактивным. Иногда это вырывалось в какое-то экстремальное поведение.

И, продолжая задумываться, вдруг понимаешь, что это умение Тарковского заставить человека стать другим касалось не только Саши, не только актеров, но и всех зрителей фильма. Именно это и делает с нами «Сталкер» — выворачивает из каждого то, чего он категорически показывать никому не хочет. Отсюда, очевидно, такая агрессивная реакция у многих. Например, оператор Борис Прозоров (в 1977-м он был механиком съемочной аппаратуры в группе у Тарковского) честно признается: «Когда я посмотрел «Сталкера» впервые, просто пришел в ярость. Это было кино абсолютно про другое. И только потом я смог его оценить».

Лично со мною произошло примерно то же самое, хотя, конечно, у меня, студента, и у него, профессионала, участника съемочного процесса, были совершенно разные ожидания. И я никогда не стал бы так нескромно выносить в эпиграф собственные слова, если бы они не выражали точку зрения огромного числа поклонников братьев Стругацких и просто любителей фантастики, и просто зрителей, привыкших к упрощенному киноязыку, и, наконец, даже значительной части поклонников самого Тарковского, ожидавших от него чего-то, не более далекого от Стругацких, чем его же «Солярис» — от Лема. Тарковский со «Сталкером» удивил всех: одних расстроил, других восхитил. Но заглянуть в глубь себя и переменить свое первое мнение сумели далеко не все. И захотели не все. И дело тут не в возрасте и даже не в уровне интеллекта. Тут надо обладать чем-то, что сродни музыкальному слуху: либо есть он, либо нет его.

Такой уж это фильм — «Сталкер».

Вернемся к хронологии событий.

Из дневника А.Стругацкого

26 октября, среда

Вчера был Тарковский. Обсудили с ним предложение «Мосфильма» по 2-х-серийному «Сталкеру». Вчера же предложение выполнил на 5 стр. Сегодня утром приехала М.Чугунова, забрала. Будем печатать. В пятницу Тарковский обещал положить готовый вариант на стол Ермашу.

И дальше начинаются сплошные финансовые и организационные хлопоты, в которых Аркадий Натанович принимает живейшее участие, но о сценарии больше — ни полслова.

Есть, например, такой замечательный абзац из его письма брату от 3 февраля 1978 года:

Тарковский вернулся из Парижа. «Зеркало» вызвало фурор. Наше посольство во Франции в восторге, прислало в Госкино соответствующую реляцию. Но здесь со «Сталкером» тянут по-прежнему, хотя Андрей утверждает, что со дня на день ждет приказа на запуск. Сизов держит ярую мазу за него (после Парижа особенно). Есть уже новый директор картины, новые сотрудники. Ждем.

20 февраля выходит приказ о повторном запуске «Сталкера» в производство. А это значит, что можно и денежки получить. За вторую серию. Это всегда поднимает настроение. Правда, реально придется ждать месяца два — аванса, потом месяца четыре — полного расчета. Гораздо раньше — 7 апреля, — почти сразу после своего дня рождения Андрей попадет в больницу с инфарктом. «Доконали», — напишет в письме Борис Стругацкий.

Однако уже 18 апреля Тарковскому разрешают садиться в постели, он бодр, работает и предполагает начать режимные съемки в середине июня.

На самом деле съемки начались в июле, шли быстро и закончились к середине декабря. Сценарий практически не менялся. На третьем — завершающем — «Сталкере» даже присутствие Стругацких не требовалось.

В начале 1979 года А.Стругацкий и А.Тарковский общаются в основном по телефону. Андрей держит Аркадия в курсе по срокам монтажа и озвучания, по уже начинающимся придиркам и попыткам начальства подправлять снятый материал. Первый просмотр планируется в конце марта, а выход в прокат лишь на 1980 год.

Аркадий Стругацкий впервые посмотрит «Сталкера» 25 мая на «Мосфильме». Он сможет позвать туда человек десять: Маниных, Миреров, Ткачева, Лукина, Бовина... и ближайших родственников — будут Елена Ильинична, дочка Наташа с мужем и дочка Маша — уже без мужа. Впечатления, разумеется, разные, но почти все едины в одном: мешает уже имеющееся представление о любимой книге. Так что восторги умеренные, но все равно это событие, и со студии они все отправятся в ресторан ЦДЛ.

15 июня состоится официальная премьера в Доме кино. На эту церемонию Аркадий Стругацкий торжественно наденет пиджак (галстук, по существующей легенде, найти так и не сумеет) и будет перед фильмом выступать со сцены. На этот раз он выклянчит у Тарковского двадцать мест для своих знакомых. Потом планировалась еще одна премьера — в Доме ученых. Показы такого рода идут до конца года.

А с большим прокатом все очень туманно и о потиражных говорить пока не приходится. После короткой апрельской поездки в Италию Тарковский в июле уезжает туда на два месяца — всерьез, в командировку, писать сценарий «Ностальгии» и снимать будущее «Время путешествия». Слава богу, его выпускают, может быть, уже с тайной надеждой на невозвращение. А «Сталкера» вполне успешно продают для проката в разные страны. Но за это в Советском Союзе авторам, кажется, вообще не платят ни копейки.

Примерно через две с небольшим недели после смерти Александры Ивановны Стругацкой (18 сентября) умирает мать Андрея Тарковского (5 октября). Вот такие невеселые совпадения.

Андрей и Аркадий встречаются 20 октября — просто чтобы вместе выпить. Вообще они довольно часто видятся в конце того года. Но о серьезной совместной работе речи пока нет — личный кризис у обоих.

Зато была одна несерьезная работа — за год до этого — еще в ноябре-декабре 1978-го. Ее нашел Андрей исключительно ради денег. За какие-нибудь две недели они вдвоем накропали сценарий полнометражного криминального боевика для киностудии «Узбекфильм» под названием «Берегись, Змей!». Самое интересное, что фильм был снят Захидом Сабитовым в 1979-м, и Андрей там даже значится в титрах. Аркадия не вписали из каких-то высших (налоговых?) соображений — опять высчитывали оптимальную цифру. Я все допытывался у Марианны Чугуновой — она одна из немногих, кто вообще помнит про этот фильм, — не осталось ли каких черновиков, ведь так интересно хоть краем глаза глянуть, что пишут на заказ два гения в соавторстве. Но Марианна заверила меня, что интересного там не было ровным счетом ничего. Во-первых, бешеный темп и полное равнодушие к результату. А во-вторых, они же всю дорогу не просыхали оба. Однажды, когда Андрей уезжал ночью после работы с Аркадием, он вдруг вздумал учить таксиста, как правильно водить машину, за что был бит и выброшен из автомобиля. Домой добрел пеш-

ком, на автопилоте, в общем, все обошлось. Короче, каким был змей в фильме у Сабитова, история кино умалчивает, но Аркадий с Андреем в ту зиму кричали «Берегись!» конкретно змею зеленому.

А вот две записи из дневника Тарковского в декабре 1979 года (конечно, не про «Змея», вышедшего к тому времени в прокат):

3.12.79

Услышал сплетню, что «Сталкер» пойдет третьим экраном и вообще без всякой рекламы и прессы — как «Зеркало». Нея Зоркая сказала мне вчера в Доме кино, что лично она сделает фильму прессу. Напомнил Аркадию Стругацкому, что он собирался писать Зимянину.

29.12.79

МК КПСС послал какое-то полузакрытое письмо на киностудию «Мосфильм», где осуждается низкий художественный уровень фильмов, выпущенных «Мосфильмом», и как пример названы три: «Кот в мешке», «Молодость с нами» и «Сталкер». Картина запланирована на второй квартал 80-го года при 200 с чем-то копий.

Эх, разыскать бы этот документ эпохи!

А у Стругацких свое продолжение темы. Уже в январе 1980-го они планируют издать сценарий в сборнике «НФ» (выпуск 25) издательства «Знание». Для них в тот период очень важна каждая публикация. Составляет сборник Бела Клюева — вот и удалось пробиться. Но выйдет он, к сожалению, лишь в конце 1981-го. Там будет небольшая врезочка, написанная Аркадием Стругацким, где он назовет себя и брата подмастерьями Тарковского. Они всегда и всюду настаивали на этом, хотя, на мой взгляд, это излишняя скромность.

19 мая А.Стругацкий выступает в кинотеатре «Мир» на Цветном бульваре — открывает широкий прокат «Сталкера» в Москве. Народ буквально ломится, и не только на премьеру. Стоят длиннющие хвосты и в кассы предварительной продажи. Точно такая же ситуация в «Прогрессе» и в «Янтаре».

«Сталкер»

А идиотизм (точнее, продуманное вредительство) заключается в том, что фильм идет только в трех кинотеатрах. Ну очень широкий прокат!

Автор этих строк посмотрел «Сталкера» 24 марта в ДК «Правда». Это был такой полупросмотр, на часть мест продавали билеты, и кто-то из знакомых вовремя подсказал. А сеанс был дневной — в ущерб лекциям и семинарам.

Дальше целый год А.Стругацкий рапортует брату в письмах о проблемах и успехах «Сталкера» в Москве, а главное, об успехах за рубежом, на фестивалях и в тамошнем прокате. Б.Стругацкий в ответ рассказывает питерские новости — такие, например:

07.06.80

«Сталкер» у нас победно шествует по трем экранам (новый фильм «С любимыми не расставайтесь» — по девятнадцати; впрочем, фильм неплохой). Очереди, толпы, слухи, что вот-вот снимут. И огромное количество разочарованных. Ходят слухи: Стругацкие излупцевали Тарковского за издевательство над своим творчеством. Впрочем, потрясенных и начисто обалделых тоже много. Такие смотрят по два, по три раза, и с каждым разом фильм нравится им все больше.

А Тарковский, будучи в Италии, заканчивает с Тонино Гуэррой сценарий «Ностальгии» и в конце лета уже рассказывает об этом А.Стругацкому, главная роль отводится Солоницыну. Братья Стругацкие в новых планах киномастера никак не обозначены.

Но потом наступает 1981-й и вдруг все меняется.

В самом начале января звонит и приезжает Тарковский, они долго говорят обо всем на свете, и под занавес он вдруг предлагает написать втроем новый сценарий без всякой литературной основы. Идея в разговоре родилась, может, и не слишком оригинальная, но плодотворная и, главное, близкая им обоим. Вот как А.Стругацкий излагает ее в письме брату:

Сюжет: жил человек, весьма могучий, влиятельный, стоического типа. Вдруг узнает, что заболел, что жить остается всего год. Переоценка ценностей. Ввергает себя в вихрь удовольствий, бросив все, чему поклонялся. Только вошел во вкус, как его то ли вылечили, то ли объявили, что вышла ошибка. Его поведение после этого. Возможны варианты. Идея фильма: проанализировать понятие смысла жизни[9]. По его словам, руководство «Мосфильма» — за. Готовы заключить договор. Вопрос: что мне ответить Тарковскому? По получении письма позвони.

И все это имеет весьма стремительное продолжение. Борис в целом одобряет. Андрей с Аркадием встречаются по три-четыре раза в неделю, и 17 января появляется первый пятнадцатистраничный вариант сценария. На Ставинского это очень мало похоже. На фильм «Сталкер» — гораздо сильнее. Там есть четыре персонажа без имен: Писатель, Правитель, Ведьма и Девушка. И есть пятый персонаж — Страх, написанный под Калягина, он вовсе символический, появляющийся в кадре по законам античного театра. Там есть очень зримая натура — разрушенный войною город, откровенно срисованный с Ленинграда, но Писатель, заходя в типично петербургский двор-колодец где-то на Васильевском, поднимается на слишком высокий этаж, явно шестнадцатый, и смотрит на бескрайние дали за московской кольцевой дорогой из окна дома на проспекте Вернадского. А еще...

Посередине двора пылает костер. Несколько молодых людей в форме деловито суетятся вокруг пламени, швыряя в него книги, бумаги, папки, извлекая их из бре-

[9] Интересно, неужели ни тот, ни другой не читали «Час пик» Ежи Ставинского? Модная книжка была в 70-е. Неужели не видели фильм Аньес Варда «Клео от 5 до 7» (1962), где обыгрывается та же ситуация? Тарковский-то наверняка видел. Между прочим, и сценарий был опубликован в России.

зентовых, казенного вида мешков. Горячий ток воздуха возносит отдельные листки бумаги, и тогда кто-нибудь из молодых людей бежит и ловит этот листок и возвращает в костер.

Если бы этот фильм был снят, на тех листках обязательно были бы китайские и японские иероглифы, потому что ребята в форме — это курсанты Канской школы военных переводчиков, сжигающие императорскую библиотеку.

В общем, сценарий очень «стругацкий» по теме и очень «тарковский» по стилистике.

Но он будет полностью забракован.

Больше того, в ходе этих бесконечных встреч они вдруг решат сделать разработку по «Жуку в муравейнике», и Андрей в лучших своих традициях попытается вывернуть замысел наизнанку. Вот запись в его «Мартирологе» от 22 января:

Поработали с Аркадием. Я раздолбал его план, и мы придумали другой. Странник, который отказывается убивать Абалкина. (Все наоборот.) Где бы Странник ни собирался уничтожить себя, о его перемещениях известно.

Вера против знания («Смерть Ивана Ильича»).

«Ловец ангелов» — хуже[10].

Борис Стругацкий комментирует сегодня историю с «Жуком»: «Поразительно! Видимо, я просто забыл об этом. Не знать — не мог, а вот забыть (за кратковременностью и эпизодичностью события) мог вполне».

В феврале 1981 года Тарковский возвращается из Англии и возобновляет работу со Стругацкими.

25 февраля 1981 года Аркадий Стругацкий записывает для себя на папке со сценарием: «Встреча с Тарковским. Возникла идея «Ведьмы».

Через два дня, 27 февраля, он пишет брату: «Тема изменилась. О ведьме. Она шарлатанка, а все сбывается. Потому что люди ей верят. Пытаюсь что-то накропать. Андрей торопит. Ему всё семечки, а у меня голова кругом идет. Завтра встречаемся, а затем мне писать сценарий».

Еще через два дня, 1 марта, он пишет на той же папке: «Встреча с Тарковским. Фабула «Ведьмы» определилась. Надо писать болванку. Очередная встреча 7-го или 8-го».

Вот тут уже истинный знаток творчества Тарковского должен догадаться, о чем речь, потому что даже на DVD-боксах русской версии «Жертвоприношения» цитируется фраза мэтра о том, что в первом варианте это была «Ведьма», и даже чудесное исцеление поминается.

Кстати, о чудесном исцелении. Главному герою «Ведьмы» ставят диагноз «рак печени» и обнаруживают метастазы в легких. Андрей умрет через пять с половиной лет от рака легких. Еще через пять лет умрет Аркадий — от рака печени.

Материалисты (я и сам материалист), конечно, скажут: не бог весть как сложно было угадать! Но, учитывая отношение к мистике их обоих, я не мог не написать об этом.

Второй вариант сценария на сорок страниц — вполне узнаваемая заготовка для будущего «Жертвоприношения» — датирован 23 марта 1981 года. А 31 марта Аркадий Стругацкий пишет брату:

Сделал для Тарковского второй вариант сценария, опять не то, что ему снилось, пять часов проговорили, буду делать третий вариант. Кстати, он рассказывал, какой успех у «Сталкера» в Милане, — очереди, и публика приветствует друг друга подъемом сжатого кулака и возгласом «Сталкер»!

[10] Кто бы еще знал, о чем это речь?

Борис Стругацкий откликается:

Ужасно завидую, что ты работаешь с Тарковским.

Аркадий отвечает:

Насчет Тарковского не завидуй, это очень каторжная и неверная работа, но отступать теперь я не хочу, уж с очень большим триумфом идет по миру наш «Сталкер», только что он имел совершенно восторженный прием в Швеции. Надо бы закрепить позиции.

Эти слова написаны 16 апреля 1981 года. Третий вариант сценария, датированный апрелем или позже, пока не обнаружен. Упоминаний в дневниках и письмах Стругацких больше нет.

У Тарковского тяжелейшие времена. Чего стоит хотя бы такая запись:

3 апреля 1981 г[ода], пятница. Москва

В доме ни копейки денег. Вчера приходила женщина из Мосэнерго и требовала оплаты счетов за электричество. Завтра мой день рождения — Лариса обзванивает всех знакомых, с тем чтобы не приходили, т.к. празднование отменяется. [...]

Сейчас пришли из Мосэнерго и отключили электричество. [...]

Нет никаких свидетельств о том, что они виделись после апреля. Хотя до отъезда Андрея — навсегда — остается еще почти год.

Есть версия о том, что Андрей не хотел подставлять Аркадия, — у того хватало своих проблем и без КГБ. Есть версия, что он просто утратил интерес (временно) к этому сценарию. Так бывало. Все-таки уже подступал период серьезной работы над «Ностальгией». Существует и версия о какой-то размолвке.

В зарубежных изданиях «Мартиролога» есть несколько пассажей о Стругацком, которые категорически не хочется здесь цитировать, потому что некоторые из них, противореча известным фактам, заставляют сомневаться в достоверности остальных и наводят на вполне определенные мысли. К несчастью, есть основания предполагать, что Лариса Павловна Кизилова уничтожила ряд записей, сделанных ее мужем.

И мы не знаем сегодня, что произошло между Стругацким и Тарковским. Ясно одно: Ларисе Павловне удалось их поссорить. Сценарий «Жертвоприношения» написан ими вдвоем, это отчетливо видно даже из доступного нам самого первого варианта. Но ни в титрах картины, ни в одном из интервью Тарковский так ни разу и не упомянул об этой совместной работе. (Впрочем, данный факт не единичен. Подобная же история произошла у Тарковского и с Ольгой Сурковой, вместе с ним работавшей над книгой «Запечатленное время».) Аркадий Стругацкий был сильно обижен на него, когда увидел фильм, о чем и сказал Юрию Манину, отдавая тому папку с двумя первыми вариантами «Ведьмы» — вроде как почитать, а получилось, на долгое хранение. Именно в архиве Юрия Ивановича Манина мне и удалось найти эти уникальные рукописи, которые считал утраченными даже сам Борис Стругацкий.

Ч Т Е Н И Е

Борис Стругацкий, Аркадий Стругацкий

АРКАДИЙ СТРУГАЦКИЙ, БОРИС СТРУГАЦКИЙ

Ведьма

СЦЕНАРИЙ

Пролог

Ранняя весна. Запущенный парк. Голые черные деревья. Пятна серого снега перемежаются пятнами грязи пополам с прошлогодней бурой травой. Над всем этим — странное сиреневое небо. В небе кружит бесчисленная стая черных птиц. Птицы орут хриплыми каркающими голосами: «Пр-росто! Пр-росто! Р-разумно пр-росто! Р-разумно! Пр-росто!»

Среди черных древесных стволов стоит неподвижно в крайне неудобной позе человек — одной ногой в сером сугробе, другой ногой в бурой мочале пополам с грязью. На нем строгий выходной костюм, голова непокрыта, ветер шевелит редкие тонкие волосы.

«Пр-росто! Пр-росто! Р-разумно!» — хрипло орут птицы, кружась в сиреневом небе, а человек плачет. Лицо его выражает ужас и судорожно подергивается, словно бы от приступов невыносимой боли, дрожащие губы шевелятся, и сначала мы не слышим, что он говорит, но затем стонущий голос его пробивается сквозь птичий ор:

— ...Господи, что же это?.. Боль какая... Я не могу двинуться!.. Кто-нибудь, помогите!.. Ради бога... Я не могу... Больно, как больно-то!.. Лиза, где же ты?.. Помоги, Лиза! Больно!..

Он стоит неподвижно в нелепой позе, плачет и бормочет, и кружатся и орут черные птицы, и вдруг, покрывая все эти звуки, слышится шепот!

— Ну что ты, Максим? Успокойся, успокойся, я здесь, я с тобой... Где же вода, наконец? Накапайте пять капель, скорее!

И вот нет ни черных деревьев, ни сиреневого неба с черными птицами, ни застывшей в нелепой позе человеческой фигуры.

В уютном мягком свете ночника мотается из стороны в сторону голова человека на подушке, текут слезы из зажмуренных глаз, и холеная женская рука подносит к шепчущему рту стакан с желтоватой жидкостью.

— Успокойся, Максим... Вот, выпей... Ну выпей же, прошу тебя...

Эпизод 1

Яркий солнечный день. По-весеннему грязная улица. Грязная мостовая с кучами грязного тающего снега по краям, грязные, покрытые лужами тротуары, грязные обшарпанные стены домов, грязные, непромытые окна.

По тротуару, аккуратно обходя лужи, идет немолодая женщина в скромном опрятном пальто, на голове платок, в руке увесистая сумка, из которой высовываются горлышки молочных бутылок и край пшеничного батона.

Впереди спиной к ней стоит грузный человек в мятом берете и поношенном сером плаще — стоит, упершись правой рукой в стену, а левой, судя по оттопыренному локтю, держась за грудь. У ног человека, прямо в луже, валяется битком набитый затерханный портфель.

Женщина минует человека, делает еще несколько шагов и оглядывается. Человек действительно держится за сердце. Плащ расстегнут, мокрое от пота лицо выражает муку, широко раскрытый рот страдальчески заглатывает воздух, глаза полузакрыты.

Женщина нерешительно спрашивает:

— Что с вами? Вам плохо?

Человек, не открывая глаз, дважды медленно кивает. Женщина возвращается к нему, берет под локоть.

— Вам помочь?

Человек опять дважды кивает.

— Пойдемте ко мне, это рядом.

Человек отрывает руку от стены, тычет пальцем себе под ноги. Женщина сначала не понимает, затем догадывается:

— Ах, портфель? Я возьму, не беспокойтесь.

Она берет портфель в ту же руку, в которой несет сумку, осторожно обнимает человека за талию, и они очень медленно, едва переступая ногами, бредут по тротуару.

Идти, действительно, недалеко. Шагах в двадцати женщина толкает дверь, и они вступают в темный вестибюль, мощенный керамической плиткой и до того загаженный, что даже с экрана несет кошками. Из вестибюля вверх ведут столь же загаженные каменные ступени, огороженные ржавыми перилами, но подниматься, к счастью, не надо: женщина тут же сворачивает налево, к двери с облупившейся краской и овальной табличкой, на которой среди черных пятен можно различить цифру «23».

Женщина достает ключ, открывает дверь и через темную прихожую вводит незнакомца в комнату.

Комната невелика и ее чистота и опрятность составляют разительный контраст с грязью за дверью. Чистенькие светлые обои на стенах, чистенькая светлая занавеска на единственном окне, чистенькое покрывало на узкой кровати, чистенькая белая скатерть на круглом столике. Еще два мягких стула с обитыми ситцем сиденьями и портновский манекен в углу завершают обстановку.

Незнакомец грузно опускается на стул и некоторое время сидит неподвижно, широко расставив ноги и, держась за сердце, глотает воздух. Женщина опускает портфель и сумку на пол, выходит из комнаты и возвращается со стаканом воды.

— Выпейте...

Незнакомец тычет рукой в сторону портфеля.

— Там... — хрипит он. — Валидол...

Женщина садится на корточки и раскрывает портфель. Брови ее недоуменно поднимаются, но она тут же принимается за дело. Из портфеля извлекаются: толстая папка с ботиночными тесемками, нелепый старый счетчик с обрывками провода, новенький игрушечный автомобильчик, еще один новенький игрушечный автомобильчик, пустая бутылка из-под дорогого коньяка, Евангелие на японском языке... Женщина шарит на дне опустевшего портфеля, озабоченное лицо ее вдруг проясняется, и она достает слегка помятый жестяной цилиндрик с валидолом. Торопливо отвинчивает крышку, трясет цилиндрик над ладонью. На ладонь выпадает одна-единственная таблетка. Женщина протягивает ее незнакомцу.

Тот кладет таблетку под язык и некоторое время шумно сопит и облегченно постанывает, не открывая глаз. Женщина укладывает все барахло обратно в портфель, а когда она, застегнув (не без труда) замок, поднимает глаза на незнакомца, он уже вытирает ладонью мокрое лицо и благожелательно смотрит на нее сверху вниз.

— Вот ведь как бывает, — произносит он хрипло.

— Бывает... — соглашается женщина, поднимается и садится на стул напротив незнакомца. — Вам лучше?

— Лучше. Совсем хорошо.

— Ну, я рада.

— Спасибо.

Они смотрят друг на друга.

— Меня зовут Оскар, — сообщает незнакомец.

— А меня — Марта.

— Марта... Да, действительно, Марта. Вот, Марта, ходишь так, ходишь, а потом в одночасье брык! — и пой отходную.

— Надо беречься.

— Надо-то надо... А у вас как?

— Что — у меня?

— У вас как сердце? Не шалит?

— Нет, сердце не шалит.

— А что?

— Что — что?

— Ну, с сердцем в порядке у вас, а что неладно? Ведь что-нибудь да неладно, а, Марта?

Марта, отведя взгляд, сухо произносит:

— У каждого свои болячки.

— Да-да-да, это истинная правда. Извините. Значит, последствия все же ощущаются?

Марта с изумлением смотрит на него.

— Какие еще последствия?

— Ну как же... Тогда, с автобусом-то...

Марта встает, глядит на Оскара почти с ужасом.

— А вы-то откуда?.. — шепотом говорит она.

— Да чего там, это же никакой не секрет...

Оскар сует руку за пазуху и извлекает пухлую записную книжку, перетянутую резинкой. Снимает резинку и принимается листать засаленные странички, бормоча себе под нос:

— Никакой не секрет... Какой же это секрет... Это всем известно... Вот!

Он читает громко и раздельно:

— Улица Сапожников, дом шестнадцать, квартира двадцать три. В июне семьдесят первого года... одна тысяча девятьсот семьдесят первого года... дорожная катастрофа, повреждение черепной коробки, перелом голени левой ноги, погиб муж. Временная амнезия, временная слепота...

Он захлопывает книжку и, держа ее между ладонями, смотрит на Марту снизу вверх.

— Ведь верно?

Марта молча кивает, не сводя с него завороженного взгляда.

— А как сейчас?

Марта с трудом разлепляет губы.

— Что — сейчас?

— Хромаете?

— Немного... Когда сыро...

— А когда сухо?

— Н-нет как будто...

— А память?

— Н-ничего...

— Предчувствия бывают?

— Что?

— Ну, предчувствия, видения всякие там... Бывают?

— Н-нет... Послушайте, зачем вам это?

— Что именно?

Марта молча показывает на записную книжку.

— Ах, это?.. — Оскар тоже смотрит на записную книжку, надевает на нее резинку и засовывает за пазуху. — Это, знаете ли... Это, Марта, такое дело... Никогда не знаешь, когда может пригодиться. — Он встает. — Ну, мне пора. Спасибо, Марта. Я, знаете ли, очень рад, что вы не хромаете...

— Послушайте, — нетвердо произносит Марта. — Я не понимаю. Если вы это насчет налогов, то я, по-моему, ничего не должна. А если должна, то вы так и скажите...

Оскар смотрит на нее, затем поворачивается и смотрит на манекен.

— Ага, — говорит он. — Это очень кстати. Понимаете, Марта, у меня пуговица на плаще оторвалась. Видите?

Он показывает. Действительно, на месте одной из пуговиц торчат обрывки ниток. Марта, словно бы во сне, отходит к столу, извлекает из ящика коробку с пуговицами и принимается в ней шарить, время от времени поглядывая на пуговицы на плаще Оскара. Находит подходящую, показывает Оскару.

— Годится?

— Думаю, да, — отвечает Оскар.

Марта вдевает нитку в иголку, присаживается на корточки перед Оскаром и начинает пришивать пуговицу. Он смотрит на нее сверху вниз. Закончив, она перекусывает нитку и встает.

— Пожалуйста...

Оскар несколько раз дергает пуговицу, говорит с уважением:

— Крепко, черт возьми. Хорошо.

Затем застегивается, берет портфель и идет к двери. На пороге останавливается и произносит через плечо:

— Это просто отлично, Марта, что у вас сердце не шалит. А вот у меня оно такой шалун, что не приведи бог...

Дверь за ним захлопывается.

Эпизод 2

На экране крупным планом лицо, которое мы уже видели в прологе. Но теперь оно выражает не страх и страдание, а уверенность и торжество, и человек этот теперь не стонет и бормочет, а говорит отчетливо и внушительно.

— ...Что же являет собой так называемое человечество в свете идей танатизма? Я позволю себе прибегнуть к примеру, нарисовать образ, за который заранее прошу прощения у коллег, гостей и особенно у дам. Представьте себе дождевого червя, который слепо продвигается в толще плодородной почвы, пропускает почву через себя, через свой пищеварительный аппарат, и оставляет за собой бесконечную клейкую нить экскрементов. Так и человечество единым слепым механизмом упорно и инстинктивно движется сквозь пространственно-временной континуум, заполненный грубой материей, пропускает материю через пищеварительные жернова своей организации, оставляя за собой отбросы в виде технологического лома, отвергнутых научных и философских идей и так называемых памятников культуры — в стихах и прозе, в музыке и живописи, в скульптуре и архитектуре. Для этого слепого пожирателя материи мириады составляющих его жизней, мириады сознаний, мириады мириад эмоций — ничто. В лучшем случае — смазка для его движущихся деталей, в худшем — тормозящий песок в его сочленениях. Куда движется человечество? А куда ползет дождевой червь? Танатист отвергает этот вопрос, объявляет его лишенным смысла. Танатисту безразличны и цели, и движение человечества. Индивидуальность, комплекс сознания и эмоций как уникальная сущность — вот что является альфой и омегой танатистского мировоззрения. Этот комплекс возникает с рождением человека, формируется в муках жизненного опыта, закаляется в метаниях между погоней за наслаждениями и бегством от боли, а затем наступает великий танатос, и этот комплекс освобождается из телесной оболочки; из тесной тюрьмы косной материи, из оков непреоборимых законов материальной природы, как выползает птенец из опостылевшей скорлупы, и свободный, всемогущий, всеведущий заполняет собой пространство над всеми вселенными. Смерть — вот истинная цель жизни. Человек унаследовал от своих бессмысленных предков инстинкт самосохранения, страх смерти. Что ж, без этого инстинкта, без этого спасительного страха не было бы эволюции, не появился бы человек. Но вот человек появился, и как исцеленный отбрасывает ставшие уже ненужными, уже мешающие ему костыли, так и созревшее сознание должно отбросить страх смерти. Для танатиста жизнь — всего лишь мучительная, но необходимая школа смерти. Заканчивая выступление, я вновь повторяю, дамы и господа: отбросьте страх смерти, ибо самое интересное, прекрасное и вечное ждет каждого из нас там, за порогом танатоса. Благодарю за внимание.

Пока продолжается эта речь, изображение отодвигается, и мы видим, что оно проецируется на экране великолепного телевизионного комбайна, встроенного между двумя блоками книжных полок. Объектив медленно движется по кругу, обозревая кабинет современного преуспевающего ученого. Плотные ряды книг на разных языках. Камин с грудой раскаленных углей. На полке камина — массивный белый череп, по сторонам его возвышаются два семисвечных подсвечника с горящими свечами. Французское окно от пола до потолка (за окном непроглядная темнота). Огромный стол, на столе — телефон с клавишным набором, несколько журналов, роскошный бювар. На стене хорошая копия «Ржи» Ивана Шишкина в нетолстой лакированной раме.

Посередине кабинета, расположившись в креслах, смотрят и слушают четверо: двое мужчин в вечерних костюмах (один из них тот, кто выступает по телевидению), красивая полная дама лет тридцати в вечернем туалете и худощавый большеглазый мальчик в матроске и коротких штанишках.

— Благодарю за внимание, — произносит мужчина на телеэкране и исчезает.

На его месте возникает миловидная дикторша.

— Мы передавали, — мягким вкрадчивым голосом говорит она, — выступление доктора философии, члена Национальной академии наук профессора Максима Акромиса на церемонии вручения ему международной премии Инкварта за монографию «Танатос как цель психобиоза». А сейчас...

Философ Максим Акромис щелкает дистанционным переключателем, и экран телевизора гаснет.

— Вот и всё, — говорит Максим.

— Ты был великолепен, Максик, — произносит дама.

Максим, перегнувшись через подлокотник, целует ей руку.

— Спасибо, Лиза.

Мальчик спрыгивает с кресла, подбегает к Максиму и тормошит его за колено.

— А что было потом, папа? Что было дальше?

— А дальше, сынок, был банкет. Много тостов, много вина, много невкусной еды. И этот швед Стремберг так набрался, что начал гоняться за официантками...

— Максим! — укоризненно произносит Лиза. — При ребенке...

Мальчик заливисто хохочет.

— И он их догнал?

Максим поворачивается ко второму мужчине.

— А ты что скажешь, Эрнст?

Тот пожимает плечами.

— Философия — это не по моей части. А впрочем, выглядел ты внушительно. Приступов у тебя там не было?

— Прагматик несчастный, — ворчит Максим. — Не было приступов, не было...

— Папа, он их догнал? — пристает мальчик.

— Петер! — сердито говорит Лиза. — Не болтай глупостей!

— Это не глупости... Папа! Догнал он их?

— Петер, сейчас же спать!

— Догнал, догнал, — говорит Максим. — Иди спать, сынок. Уже поздно.

— Ты завтра доскажешь?

— Непременно. Спокойной ночи.

Петер целует отца в висок, кланяется Эрнсту.

— До свидания.

— Спи спокойно, Петер, — серьезно и как-то печально отзывается Эрнст.

Лиза, придерживая Петера за плечи, выводит его из кабинета. На пороге она ослепительно улыбается мужчинам.

— Я вас оставлю, но не прощаюсь...

— Ступай, ступай... — благодушно говорит Максим.

Дверь за нею закрывается.

— Выпьем? — спрашивает Максим.

— Давай, — без энтузиазма отзывается Эрнст.

— Ты что будешь?

— А, все равно... Водки дай, что ли... с лимоном...

Максим тяжело поднимается, идет к бару возле телекомбайна. Разливая водку по стаканам, произносит через плечо:

— Что-то ты сегодня мрачный. Что-нибудь случилось?

Эрнст молчит. Максим передает ему стакан и валится в кресло.

— Вот так-то, дружище...

Эрнст поднимает стакан.

— За твои пятьдесят лет, — говорит он. — За твое лауреатство. Гамбэй!

— Гамбэй.

Они отхлебывают из стаканов, молча глядя на затухающие угли в камине.

— Да, кстати, — говорит Максим. — А как там мои анализы? Готовы?

— Готовы, — отвечает Эрнст.

Они опять молчат. Максим искоса поглядывает на Эрнста.

— Видишь ли, в чем дело... — произносит Эрнст, глядя в камин. — Я, конечно, в философии не очень... Но это хорошо, что я твое выступление выслушал. Возможно, с такими взглядами тебе будет легче...

Лицо Максима каменеет. Он смотрит, не отрываясь, на Эрнста. Тот, наконец, поднимает на него глаза.

— У тебя рак. Печень. И метастазы в легких.

Пауза.

— Короче говоря, Максим, жить тебе осталось от силы месяца два-три, — говорит Эрнст и залпом допивает свой стакан.

— Так, — произносит Максим и тоже залпом допивает свою порцию. — Так, значит...

Он берет стакан из руки Эрнста, идет к бару и наполняет оба стакана. Говорит, не оборачиваясь:

— Это будет мучительно?

— Да. Это будет очень неприятно.

Максим возвращается, вручает Эрнсту стакан.

— А ты не мог бы дать мне что-нибудь... или укол... чтобы не мучиться?

— Нет. Я католик, ты знаешь. Отнять жизнь волен один лишь Бог...

— Понятно.

Пауза.

— Это точно? — спрашивает Максим.

— Рак? Или сроки?

— Да.

— Точно. Сам все проверял. Дважды.

Пауза. Эрнст встает, ставит стакан на стол.

— Утешать не умею...

— Не нуждаюсь, — резко прерывает Максим.

— Постараюсь облегчить, как могу...

— Спасибо.

Эрнст уходит, не прощаясь, плотно и тихо прикрывает за собой дверь. Максим долго сидит неподвижно, уставившись в пространство, сжимая в руке стакан.

Входит Лиза. Оглядывается.

— А где Эрнст?

— Он... Его вызвали. — Максим прокашливается. — Из больницы. Позвонили и вызвали. Что-то срочное... Ты иди, Лиза. Я немного подумаю.

Интермедия

Улица. Поздний вечер. Большими хлопьями валит снег и тут же тает на заслякощенной мостовой. Мутно светят редкие фонари.

Через улицу переходит, горбясь под падающим снегом, огромный тучный молодчик — то ли битник, то ли хиппи, одном словом, забулдыга в распахнутой дубленке с поднятым воротником поверх потрепанного джинсового костюма. Длинные всклокоченные волосы, всклокоченная борода, на носу косо сидят очки в мощной роговой оправе.

Перейдя улицу, забулдыга втискивается в телефонную будку и принимается шарить по карманам в поисках медяка. За стеклами будки валит снег, а по стеклам стекают, тускло светясь от близкого фонаря, тяжелые капли.

Эпизод 3

Кабинет Максима. Потушены свечи, погас камин. Горит только настольная лампа, отбрасывающая на поверхность стола яркий световой круг, все остальное погружено в полутьму, зато стало видно за французским окном, как падает густой снег на мокрую землю, и видны за пеленой снега черные мокрые стволы деревьев запущенного парка.

Максим сидит за столом, положив руки на подлокотники, закинув голову на спинку кресла. Глаза его закрыты, брови трагически задраны.

Телефонный звонок. Второй. Третий. Максим машинальным движением берет трубку и подносит к уху.

— Да.

— Профессор Акромис? — осведомляется сиплый голос. Максим молчит. — Алло, это профессор Акромис?

— Да.

— Алло, профессор! Вы, говорят, смертельно больны...

Максим выпрямляется в кресле, широко раскрывает глаза.

— Кто это говорит?

— Это все равно. Слушайте, профессор. У вас есть шанс.

— Не понимаю.

— А чего тут понимать? Шанс у вас есть, говорю. Вы меня слышите?

— Да-да...

— Вот. У нас в городе есть ведьма. Целительница. От всех, так сказать, скорбей. Хотите испробовать?

— Послушайте, это что — такая шутка?

— Да какая там шутка... Вполне серьезно. Есть ведьма-исцелительница, и это ваш единственный и последний шанс...

— Послушайте, как вас там... Это неумно... и жестоко, наконец... Стыдитесь!

— Ч-черт вас... Короче говоря, если надумаете, позвоните по телефону двадцать два тринадцать ноль один. Запомнили? Лучше запишите: двадцать два тринадцать ноль один. В любое время дня и ночи. И чем скорее, тем лучше. Двадцать два...

Максим бросает трубку. Некоторое время сидит неподвижно, глядя на телефон. Лицо его морщится, как от невыносимой боли. Он оскорблен, он негодует, он жалуется — молча, беспомощно, безнадежно.

Он встает, распахивает французское окно и выходит в парк, под падающий снег. В тот самый парк, в котором видел себя в кошмарном сне. Только вместо черных птиц — мириады снежных хлопьев, а вместо хриплого грая слышатся шелест шин и сигналы проносящихся где-то рядом автомобилей.

Он тяжело идет между черными мокрыми стволами, оставляя черные следы на эфемерной пелене снега на земле, уходит все дальше от дома, и вот уже возникают за снежной завесой низкая черная ограда из железных прутьев, и облупившаяся стена без окон, и груда каких-то старых ящиков и бочек у стены. Максим садится на ящик, сгорбившись, уперев локти в колени и сжав голову между ладонями. Так он сидит, а снег падает и падает на его непокрытую голову, на плечи, обтянутые тонким дорогим сукном, и расплываются в снегу черные пятна вокруг его домашних туфель.

Вдруг он вскакивает и быстро, почти бегом направляется обратно к дому. Вбегает в кабинет, не закрыв за собой створку окна, кидается к столу и, не садясь, торопливо пишет в бювар: 221301. Затем медленно возвращается к окну, закрывает плотно створку и так же медленно опускается в кресло у стола.

Помедлив секунду, снимает трубку телефона и, щелкая клавишами, набирает номер. Усталый голос произносит:

— Слушаю вас...

И сейчас же слышится легкий скрип двери и раздается голос Лизы:

— Максим, я ложусь спать. Тебе не принести кофе?

Он поспешно кладет трубку.

— Нет-нет, спасибо... Мне ничего не надо.

— Тогда спокойной ночи. Не забудь принять лекарство.

— Спокойной ночи, миленькая...

Дверь тихо закрывается. Максим, все еще глядя на дверь, снова берет трубку. Торопливо нащелкивает номер.

— Слушаю вас... — монотонно произносит усталый голос.

— Говорит... говорит Акромис.

— Я так и понял, профессор. Надумали?

— Да...

— Разумно. Приготовьте деньги.

— Что?

— Деньги приготовьте. Деньги. Исцеление стоит денег.

— Понимаю. Много?

— Ровно тысяча.

— Хорошо, понимаю.

— Нет. Это вам кажется. Приготовьте деньги и ждите меня.

— Когда?

— С минуты на минуту,

— Простите... С кем я все-таки говорю?

— Посредник я. Маленький человек. Посредник. В общем, ждите.

Раздаются короткие гудки. Максим кладет трубку.

— Боже мой! — произносит он вдруг с выражением брезгливого удивления, словно увидел отвратительного гада.

Он встает, проходит по кабинету и останавливается перед французским окном. Снег перестал падать, и отчетливо, словно на картине Брейгеля, рисуются на чистом белом фоне черные стволы деревьев, черная решетка ограды, черная стена постройки, у которой он полчаса назад сидел на старом ящике.

Вдруг Максим настораживается, приникает лицом к стеклу и заслоняется ладонью от света лампы. Кто-то черный и грузный лезет через ограду, застревает на несколько секунд,

тяжело переваливается и направляется между деревьями к дому. Косолапо ступает, то и дело оскользаясь, неловко размахивая какой-то черной ношей, растопыривая руки, чтобы сохранить равновесие, оставляя за собой черные следы, идет напрямик к французскому окну, за которым стоит Максим.

Максим отступает на несколько шагов, а тот уже у окна и знаками просит открыть и впустить.

Максим подходит к окну и открывает. Перед ним стоит грузный человек в мокром мятом берете и мокром сером плаще, с битком набитым стареньким портфелем в руке.

— Грязь ужасная, — сообщает он. — Но вы не беспокойтесь, я ботинки здесь же сниму, у порога, так что не наслежу у вас... Здесь к тому же и ковер еще...

Он протискивается мимо изумленного и негодующего Максима, ступает в кабинет и тут же, держась за косяк, принимается стаскивать промокшие ботинки.

— Да, — говорит он, кряхтя, — весна, ничего не попишешь...

— Позвольте, — произносит Максим, повысив голос. — Кто вы такой, черт подери?

— Как это — кто? — удивленно отзывается незнакомец и тут же огорченно добавляет, оглядывая полу плаща: — Ну вот, извольте, плащ порвал... Понаставили изгородей ни к селу ни к городу, ступить некуда...

— Я вас спрашиваю, кто вы такой и что вам здесь нужно? — грозно осведомляется Максим, все еще держа створку открытой.

Незнакомец уставляется на него немигающими глазами.

— Странно даже... Посредник я. Посредник. Мы же с вами только что говорили... Не помните?

Максим проводит ладонью по лбу.

— Простите... Просто я не ожидал... Как-то вы... Зачем же вы через ограду, по грязи...

— Ну а как же? Через парадное к вам ломиться? Ведь супруга ваша пока ничего не знает...

— Нет.

— Вот видите... А вдруг бы я с парадного позвонил и она бы мне открыла? Кто такой, зачем, то-сё, профессор устал, зайдите завтра, по какому вы делу... Это нам ни к чему, ведь я правильно соображаю?

— Да, пожалуй...

— Не «пожалуй», а правильно. Пришлось бы объяснять, да это бы еще ничего, а разговор у нас будет свойства совсем уже деликатного, не для ее ушей, я это вам сразу говорю...

На протяжении этого разговора Максим закрывает окно и отходит к столу, а посредник ставит портфель на пол рядом с ботинками, стаскивает плащ и берет, бросает их на портфель и идет по кабинету, разглядывая полки с книгами.

— Деликатный, деликатный будет разговорчик... — продолжает он. — Я бы даже сказал — шокирующий... Так что пришлось мне через ограду и по грязи... и плащ вот порвал... Что книг-то, книг-то! Все сами написали?

— Нет, — сухо отзывается Максим.

— Ну да, ну да, самому столько в три жизни не написать...

Посредник останавливается и, склонив голову набок, читает заголовок на корешке одной из книг: «Подъем и падение Третьего рейха»... Но уж эта-то наверняка ваша!

— Нет, не моя.

— Ага... Ну правильно. Здесь и фамилия значится — Ширер. Немец, видно... А вот тут «Утро магов»... и еще «Эзо... эзотерические аспекты демонологии»...

— Послушайте, господин посредник...

— Оскар меня зовут, пожалуйста.

— Хорошо. Пусть Оскар. Послушайте, Оскар, может быть, сразу к делу?

— С удовольствием!

Оскар очень живо подходит к столу и садится в кресло для посетителей. Максим тоже садится. Они смотрят друг на друга через стол — один угрюмо и подавленно, другой с сумасшедшим весельем в прозрачных глазах.

— Так вот, — начинает Максим. — Вы звонили мне...

— Никак нет, я вам не звонил. Это вы мне звонили.

Пауза.

— Ну, как угодно, — говорит Максим. — Это не важно. Так или иначе, но мне было дано понять, что у меня есть шанс на исцеление... на излечение. Я слушаю вас.

Оскар усаживается поудобнее, закидывает ногу на ногу. На носке задранной ноги зияет дыра, сквозь которую высовываются два пальца.

— Значит, так, — говорит он. — Имеется ведьма. Ясновидение, приворот и все прочее. Для нас с вами главное, что она целительница. Понимаете? Целительница. Есть у нее такая сила.

— И как же она исцеляет? — криво усмехаясь, осведомляется Максим. — Травки, заговоры?..

— А, в том-то вся и штука! Какие там травки... Она исцеляет через плотскую близость. Грубо говоря... — Оскар понижает голос и мельком оглядывается на дверь. — Грубо говоря, вы переспите с нею, и через недельку-другую от вашего рака следа не останется.

— Ну, знаете... — с отвращением произносит Максим.

— Знаю, знаю, как же...

— Это либо дурная и грубая шутка...

— Либо?

— Либо вы отвратительный шарлатан и негодяй. Сводник.

— Ха!

— Вас надо...

Пауза.

— Имейте в виду, профессор! — веско говорит Оскар. — Это ваш единственный шанс. А ведь жить-то как хорошо!

— Ладно, — устало произносит Максим. — В сущности, вы правы. У меня просто нет иного выхода.

— Во-во. Деньги вы приготовили?

— Да.

— Тысячу?

— Да. Это вам?

— «Зачем мне деньги? Сегодня утром у меня опять шла кровь из горла». Это я цитирую. Джек Лондон. Да, деньги мне. Ей о деньгах вообще говорить не рекомендую. Она порядочная женщина. Давайте.

Максим достает из стола банкноту.

— У меня только банковский билет, — произносит он со значением. — Купюр помельче не оказалось.

— И прекрасно. У меня тоже. Давайте сюда.

Максим отстраняет банкноту от протянутой руки Оскара.

— А собственно, какие у меня гарантии? — произносит он.

— А не нужно вам никаких гарантий, — отвечает Оскар. — Вы сами себе гарантия. Вы отправитесь к ней и будете просить, чтобы она вас спасла. Удастся — вы спасены. Не удастся...

— Ага, значит, может и не удаться?

— Ну, это вам лучше знать. У вас как с этим делом — всё в порядке?

— С каким делом?

— Ну, с темпераментом... способностями... Вы не импотент, надеюсь?

— Послушайте, Оскар!

— Вот то-то и оно. А вы о гарантиях... Тут другое главное. А впрочем, для вас это, может быть, и не главное. В общем, как я вам уже сказал, кажется, она — исключительно порядочная женщина. Странная, удивительная, но очень тонкая и чуткая женщина. Кого попало она к себе в постель не пустит, уж будьте уверены. Так что это уже от вас самого зависит. Поняли?

— Понял.

— Тогда давайте сюда деньги, что вы дурака валяете?

Максим протягивает банкноту. Оскар разглядывает ее на свет, затем достает из кармана крошечные маникюрные ножницы и разрезает банкноту пополам. Одну половину прячет за пазуху, другую протягивает обратно Максиму.

— Возьмите. Отдадите, когда и если исцелитесь.

Максим молча берет половинку и вертит в пальцах, не спуская глаз с Оскара.

— Вот так, — говорит Оскар удовлетворенно. — С этим, значит, у нас все в порядке. Адрес такой: улица Сапожников, дом шестнадцать, квартира двадцать три. Зовут ее Марта. Марта... впрочем, фамилия ее вам не нужна. Завтра после девяти вечера. Еще раз предупреждаю: будьте предельно... как это... кавалер-

ственны, что ли. Она хоть и портниха, но ведьма, а значит — дама. У меня всё.

Он встает и идет к своим вещам, надевает плащ и напяливает на голову берет. Задумчиво глядит на мокрые ботинки, затем в окно.

— Хм... Знаете что, профессор, выпустите-ка вы меня через парадное, не бойтесь, я не наслежу...

Он берет свои промокшие ботинки и портфель и на цыпочках, балансируя руками, направляется к двери кабинета. Максим молча следует за ним.

Эпизод 4

Поздний вечер. Чистенькая, опрятная комната Марты. Марта готовится ко сну — расстилает постель. Видно, что она только что из душа: она в халатике и шлепанцах на босу ногу, лицо разрумянилось, на голове — огромный тюрбан из махрового полотенца. Покончив с постелью, она ставит на стол зеркало и баночки с кремами, садится и едва лишь принимается за свое лицо, как в прихожей раздается звонок. Она встает и выходит в прихожую.

— Кто там?

Мужской голос отзывается глухо:

— Извините, пожалуйста. Это Марта?

— Да. А вы кто?

— Я... Меня зовут Максим. У меня крайняя нужда поговорить с вами. Если вы ничего не имеете против, конечно...

— Максим... Не знаю я никакого Максима. Что вам нужно?

— Я не могу так... через дверь. Но только крайне важно, вы мне поверьте...

Марта щелкает замком и приоткрывает дверь. За дверью возвышается Максим, невероятно элегантный, в длинном обтягивающем пальто, в левой руке модная шляпа и наводящие изумление перчатки, на шее умопомрачительное кашне из восточных стран. Он слегка кланяется и произносит:

— Здравствуйте, Марта. Вы мне позволите? На несколько минут.

— По... пожалуйста... Заходите...

Марта, придерживая халатик у шеи, отступает от порога. Максим вдвигается в прихожую.

— Право, мне очень неловко... Поверьте, если бы не крайняя необходимость...

Очевидная его робость и растерянность успокаивают Марту.

— Входите, входите, — говорит она, захлопывает дверь и проходит в комнату.

Максим входит за нею и украдкой осматривается. Марта поспешно убирает со стола коробочки с кремами и набрасывает откинутый край одеяла на подушку.

— Вы извините, я не ждала...

— Напротив, это вы извините...

— Я уже спать собралась... и наряд на мне не для гостей...

— Поверьте, это вам идет...

— Ну, уж вы скажете... Да вы садитесь.

— Может быть, позволите раздеться?

— Да зачем же вам раздеваться, беспокоиться? Садитесь как есть, ничего тут такого особенного...

Максим садится на стул, держа шляпу и перчатки на коленях. Марта присаживается на край постели.

Пауза. Марта, деликатно кашлянув, произносит:

— Так чего вы хотели, извините?

Максим решается.

— Это очень трудно... — говорит он, запинаясь. — И неделикатно, и я бы никогда... Вы сочтете это за бред, за безумие... Но я даю честное слово! Только вы одна во всем свете можете меня спасти. Если вы не согласитесь, я погибну... просто умру, и всё... Это не наглость, не самонадеянность... я понимаю, явиться вот так к порядочной женщине и просить... Но у меня нет выхода! Сжальтесь надо мной, спасите меня, а уж я — все, что вам будет угодно... Только спасите...

Говоря, он все больше наклоняется вперед, к ней, а она, изумленно и испуганно глядя на него, все дальше отклоняется назад, от него. Наконец она вскакивает и протягивает руку, словно отталкивая его.

— Что это вы... как вас...

— Максим! Меня зовут Максим! Погодите, Марта, не отказывайте сразу...

— Нет уж, это вы погодите. Ишь как разлетелся... Впервые меня видит, я его в первый раз вижу, и пожалуйста, спаси его, погибнет он...

— Марта, поверьте, я говорю правду! Жалости, только жалости прошу!..

— Да что вам, Максим, молоденьких мало? Такой солидный, самостоятельный... Что это вас вдруг на старуху потянуло?

— При чем здесь молоденькие? Только вы меня можете спасти, а не какие-то там молоденькие!.. В ваших руках моя жизнь, вы же это знаете, у вас же есть сердце... или у вас нет сердца?

— Ах, сердце? — Глаза Марты сужаются. — А вы уж не из той ли породы, что давеча приходил? Кругломордый такой...

— Какой кругломордый?

— Тоже все насчет сердца интересовался! А нога вас хромая не интересует?

— Я не понимаю... При чем здесь нога?

— И понимать нечего. Мне сорок лет, я вам не девочка — в разные ваши игры со мною играть. Уж если мне понадобится фигура в брюках, я сама найду, без всяких ваших таких подходцев...

— Марта, Марта, как вы можете?..

— Вот что, друг мой. Ступайте-ка вы отсюда. Я за день намоталась, устала, мне спать пора. Ступайте, ступайте. Ответа не будет, как говорится.

Максим потерянно встает, шляпа и перчатки падают на пол. Марта поднимает и подает их ему. Он берет, не спуская с нее глаз, и она со смятением видит в его глазах слезы.

— Ступайте же... — шепотом произносит она.

— Да, — говорит он. — Я пойду. Я сейчас уйду. А вам грех. Я же не какой-нибудь особенный урод... могли бы глаза закрыть, если так уж противен... Безжалостная вы. Знаете, как я теперь буду мучиться, и радуетесь...

Он неловко взмахивает рукой и выходит. Слышно, как в прихожей открывается и захлопывается дверь.

Марта опускается на стул и сидит, зажав ладони между коленями. Затем придвигает зеркало, всматривается в свое лицо. Начинает медленно, одну за другой, расстегивать пуговицы халата. На губах ее стынет неуверенная улыбка.

Эпизод 5

Разочарованный и отчаявшийся Максим бредет по ночному городу куда глаза глядят. Идет, шлепая по черным лужам, спотыкаясь на выбоинах в тротуаре, слепо продираясь через группки подозрительных юнцов, толпящихся у подъездов и подворотен.

В конце концов его заносит в какие-то трущобы: уличных фонарей почти нет, двери многих домов заколочены досками, стекла в окнах выбиты. У входа в полуподвальное ночное заведение, откуда на мокрый щербатый тротуар падают тусклые квадраты света и доносятся звуки злокачественной музыки, дорогу Максиму преграждает огромный тучный молодчик — то ли битник, то ли хиппи, одним словом, забулдыга в расстегнутой дубленке с поднятым воротником поверх потрепанного джинсового костюма. Обнимая левой рукой за плечи тщедушное существо женского пола, забулдыга приближает волосатую физиономию к лицу Максима и, жутко глядя очками в мощной роговой оправе, сипит:

— Дай десятку!

Максим молчит. Забулдыга огромной дланью берет его за лацканы пальто и сипло повторяет:

— Дай десятку! Не видишь, кисочка выпить хочет!

— Раскошеливайся, шляпа! — пищит кисочка.

Максим молча лезет в карман. В этот момент дверь кабака распахивается, и свет падает на его лицо.

— Ба-а-а! — неожиданным басом гремит забулдыга. — Да никак это профессор? Профессор, вы?

Выскочивший из кабака юркий человечек деловито произносит:

— Хухрика наколол? Возьми в долю, Тарантул...

— Отзынь! — Тарантул отталкивает человечка так, что тот стукается о стену. — Это свой... Какими вы здесь судьбами, профессор?

— Простите, я...

— Не узнаете? И не надо. Деньги у вас есть?

— Есть.

— Тогда пойдемте, угостите нас. У нас здесь весело. Одно плохо: за веселье приходится платить. Пока.

Он подхватывает Максима под руку, и они втроем скатываются по склизким ступеням в полуподвал.

В обширном, с низким потолком помещении кабака зверски накурено, гремит отвратительная музыка, на дощатой эстраде трое обритых наголо молодых людей в брезентовых бесформенных портках, голые по пояс и босые, извиваясь, надрываясь, шлепая себя по голым бокам голыми локтями, орут песню — то ли на иностранном языке, то ли состоящую из междометий. Несколько пар кривляются на площадке перед эстрадой. За столиками сидят, беспрерывно курят, пьют, болтают или даже спят мальчики и девочки, мужчины и женщины, есть несколько стариков и старух. Все одеты весьма разнообразно — от жиповых лохмотьев до скромных плащей, курток и пальто.

Тарантул уверенно протаскивает слегка обалдевшего Максима и свою кисочку к столику в полутемном углу. Там в одиночестве спит, положив голову на столешницу, молодой бритый мужчина в новенькой хромовой куртке и таких же штанах, заправленных в высокие сапоги. На груди у мужчины Железный крест, на полу рядом с ним валяется железная каска вермахтовского образца.

Тарантул глядит на него, произносит раздумчиво:

— Наладить его отсюда, что ли?

— А, пусть себе спит, — отзывается кисочка и садится.

— Присаживайтесь, — говорит Тарантул Максиму. — И давайте деньги. Я быстро.

Максим дает Тарантулу несколько бумажек и садится за столик. Тарантул исчезает в дыму. Кисочка с любопытством приглядывается к Максиму.

— Вы действительно профессор? — спрашивает она.

— Да.

— Как странно.

— Что именно?

— Тарантул ненавидит профессоров. И я тоже. И многие здесь. Вы не физик?

— Нет.

— Гуманитарий?

— Я профессор философии.

Бритый мужчина, не просыпаясь, гогочет. Максим и кисочка смотрят на него.

— Совсем плохо, — говорит кисочка.

— Что — плохо?

— Да что вы профессор философии. А впрочем, черт с ним совсем. Какая разница, действительно...

Тарантул возвращается, грохает на стол бутылку и расставляет бумажные стаканчики. Валится на стул, разливает.

— Ну, за красотку Танатос! — провозглашает он.

— Постой... Танатос — ведь это смерть, да?

— Ага!

— Сам целуйся с этой красоткой, — произносит кисочка с достоинством. — А я так выпью за жизнь.

Тарантул хохочет, затем обращается к Максиму:

— Вы, конечно, не помните меня. А я был вашим студентом. Лет десять назад. Вышибли.

— Нет, не помню, — отзывается Максим.

— Еще бы... Посмел иметь свое мнение! Философия... Сейчас и вспомнить стыдно — этакое дерьмо. Но ведь доходное, ежели повезет, а?

Максим поднимает на него мученические глаза.

— Что вы имеете в виду?

— Не что, а кого. Вас, профессор, вас! Ну, эрго бибамус!

Залпом выпивает и наливает снова. Максим, поколебавшись, тоже выпивает залпом, морщится.

— Экая дрянь...

— Другого здесь не держат. Зато крепко. О чем бишь мы... Да! Кисочка, ты, кажется, тоже на философском была?

— Видала я твою философию... Я биолог. Тычинки и пестики.

— Надо понимать, главным образом — тычинки... — с понимающим видом произносит Тарантул. — Ладно, все равно. Так что я хочу сказать, профессор? Слышал я вас на-

медни по телеку — и какая же вы сволочь! Сколько вам там заплатили эти гады — двадцать тысяч?

— Простите, — говорит Максим, уже несколько опьяневший. — Премия, строго говоря, не является платой...

— Бросьте, бросьте... Академик. Доктор. Знаете, почему я не бью вас по морде? Потому что пью на ваши деньги... Да, кстати, вы уже взошли или не взошли?

— Не понимаю, что вы мелете, — угрюмо произносит Максим и снова выпивает.

— Ну как же... Ведьма, целительница... Так взошли?

— Идите вы в задницу, студент.

— Ага, не взошли. Смотрите, профессор! Ведьма ведь тоже женщина. И если как женщина она рассердится, то как ведьма...

— Погодите! Откуда вы знаете?

— Так это же я вам звонил. Помните?

Максим молчит, тупо глядя на свой стаканчик. Тарантул снова разливает. Затем говорит убежденно:

— Да, он — великий человек!

— Кто? — с ужасом спрашивает Максим.

— Да вам-то что? Вы его только слушайте, а то пропадете. А впрочем, пропадайте, черт с вами. Одним профессором больше, одним меньше... Выпьем!

Они выпивают. У столика возникает из дыма человек неопределенного возраста, облаченный в нелепый балахон с большими перламутровыми пуговицами.

— Тарантул, — произносит он стонущим голосом. — Ты пьешь, Тарантул, эрго ты при деньгах. Дай десятку. Без отдачи.

— Дам. А ты спой.

Человек в балахоне закидывает голову и поет:

Кими-га ё-но
Хисасикарубэки
Тамэси-ни я
Ками-но иэкэму
Сумиёси-но мацу...

— Это гимн бывшей Японской империи, — сообщает он, закончив. — Могу еще «Хорст Вессель», «Боже, царя храни...» Спеть?

— Не надо, — машет рукой Тарантул.

— Не надо, так не надо. А где десятка?

— Дайте ему десятку, профессор, — приказывает Тарантул.

Максим достает десятку и вручает человеку в балахоне.

— Реквизиция, — произносит тот и исчезает в дыму.

— Однако нас прервали, — говорит Тарантул. — Так как там насчет Танатоса? Отбросим страх смерти, как костыли? Смерть самое прекрасное приключение? Идеал — дух без материи? А когда приперло — к ведьме в постель? Нам бы хоть немного пожить, так?

— Оставь его, — морщится кисочка. — Ему и без тебя тошно.

— Молчать! — ревет Тарантул. — Ну-ка, профессор, извлеките еще десятку!

Максим безропотно извлекает десятку. Тарантул сует ее кисочке.

— На, и иди отсюда.

— Я хочу здесь...

— Иди, я тебе сказал! Купи жратвы! Ты со вчерашнего утра ничего не жрала, только спирт хлещешь, др-раная кошка... И вообще, даже порнография лучше, чем наша беседа с профессором, доктором, академиком, лауреатом... Пошла!

— Не желаю! Мне скучно одной!

— Скучно — подцепи кого-нибудь... Ну, кому сказано?

Кисочка плачет, поднимается и неверными шагами устремляется прочь.

— Сейчас мы снова выпьем, профессор, — произносит Тарантул, разливая по стаканчикам остатки спиртного из бутылки. — Но прежде чем выпить, профессор, и для того чтобы выпить, профессор, а может быть, и вместо того чтобы выпить, профессор, я должен сказать вам еще несколько слов. Иначе у меня будет тяжело на душе и я все-таки набью вам морду. Итак. Вы не паразит. Вы — новая порода. Лицемер, карьерист и так далее, это я не ругаюсь, это я даю дефиниции. Не вы первый, не вы последний. А вот получать деньги, общественное положение, авторитет за чудовищную подмену — жизнь менять на смерть — это уже новенькое.

А впрочем, этим занимались все религии. Вы только перенесли эту подмену с религиозной почвы на научную. Да ведь эти сволочи должны вам не то что лауреатство — памятник вам поставить! Золотой! С полудрагоценными камнями в глазных впадинах.

— Я не желаю разговаривать в таком тоне, — с пьяным достоинством объявляет Максим. — Вы ничего не понимаете, а туда же, беретесь осуждать...

Человек с бритым лицом снова гогочет, не просыпаясь.

— Вы мелете чепуху, — говорит Максим, и по лицу его текут слезы. — Философия — это нечто... А жизнь... Я, знаете ли, много, очень много передумал... и вот надо умирать... да еще мучиться, как будто я виноват... А она меня не хочет... а казалось бы, чего ей стоит? Но я упрошу... я не побоюсь никаких унижений, потому что жизнь, знаете ли...

— Надрался профессор, — с видимой симпатией объявляет Тарантул и выпивает.

Эпизод 6

Яркий солнечный день. По пригородному шоссе между двумя стенами начинающих зеленеть лесов мчит автобус. Следом на некотором расстоянии мчит роскошный «Мерседес».

За рулем «Мерседеса» Максим. Он осунулся, под глазами темные пятна. Машиной он управляет мастерски и рассеянно, одной рукой на баранке. Глаза его прикованы к автобусу.

Автобус тормозит и останавливается. Из него выпрыгивает Марта — белый плащик, косыночка, большая сумка в руке. Мельком оглянувшись на «Мерседес», она скрывается в лесу. Автобус трогается и уходит, а «Мерседес» останавливается там, где вышла Марта. Максим открывает дверцу и выходит. Смотрит на тропинку, уходящую в лесную чащу, делает по ней несколько шагов и вдруг останавливается как вкопанный, притиснув ладонь к левой стороне живота. На лице его выступает испарина. Постояв немного, он идет дальше, держась за живот.

Он идет по тропинке, а лес вокруг тихий, молчаливый, и на ветвях деревьев распустились почки, а земля под ногами пружинит и не расползается в грязь, а в верхушках деревьев временами шелестит ветер. И вот конец тропинки: заросший густым чертополохом и выцветшим бурьяном полуразрушенный дом. Максим обходит развалины, затем сквозь дверной проем заглядывает внутрь. Через сгнившие доски пола торчат блеклые стебли травы, по стенам выцветшие ободранные обои, над головой дырявая крыша. И никого.

И вдруг шорох. Максим оглядывается и видит в нескольких шагах от себя великолепную лисицу. Секунду они глядят друг на друга. Затем лисица неторопливо поворачивается и уходит в заросли. Видно, что к хвосту ее пристало несколько сухих репьев. Максим смотрит ей вслед.

Он идет через лес и вскоре выходит на поляну, почти круглое пространство, покрытое пожухлой травой, освещенное ярким солнцем, и посередине поляны стоит Марта и смотрит на него, улыбаясь. Он оглядывает ее... несколько сухих репьев пристало к поле ее белого плащика. Затем он молча подходит к ней.

— Все-таки догнал, — говорит она.

— Догнал.

— А я сюда нарочно заехала. Загадала: если и сюда за мной проберется...

— Тогда что?

— Ничего.

Он снимает пальто, бросает на землю, садится и притягивает Марту к себе.

— Очень уж вы торопитесь, — говорит она, отворачивая лицо.

— Да я уже столько дней...

— Знаю. Когда ни выйду из дому, а он уже тут как тут и на меня таращится... Смешно, право. Я уж боялась, что соседи замечать станут...

— Поверьте, я не хотел вас обидеть. Но только в вас мое спасение. Да и то я все не решался.

Максим застывает и хватается за бок.

— Что с вами?

— То самое... — с трудом улыбаясь, произносит он. — Теперь все пройдет. Ведь верно? Пройдет?

Он обнимает ее за плечи и медленно опрокидывает на спину.

— Вы очень настойчивы, Максим...

— Да, да...

— Ты очень настойчивый, очень упрямый...

— Да, да...

— Я тебя съем сейчас, Максим...

— Прелесть моя, прелесть...

— Боже, как мне странно... Боже, как хорошо... Максим!

— Да, хорошо...

— Пусть так... и пусть так... и пусть так...

Эпизод 7

Кабинет Максима. За французским окном — зелень парка. Максим сидит на ковре перед камином и рассматривает рентгенограммы. Лицо у него счастливое и встревоженное. В кресле для посетителей у стола сидит Эрнст и исподлобья смотрит на него.

— Слушай, — произносит Максим и бросает рентгенограммы на ковер рядом с собой. — Я же в этом ничего не смыслю... Ты мне скажи по-человечески.

— Я даже не смею радоваться, — отзывается Эрнст. Он встает и, заложив руки за спину, идет по кабинету. — Просто не могу... Никогда не видел ничего подобного. Ведь не может же быть, чтобы я тогда ошибся.

— Значит, я здоров? — спрашивает Максим.

— Да, здоров. Как самый здоровенный бык-производитель. Никаких следов опухоли. Никаких следов метастазов. Что-то поистине поразительное. Если бы я не видел своими глазами...

— К черту твои глаза! Скажи по-человечески...

— Здоров, здоров! Великолепно здоров! Был обречен, а ныне здоров... Черт! Впрочем, были, конечно, прецеденты... Но это все не то.

Эрнст подходит к Максиму, наклоняется над ним, уперев руки в колени, пристально его рассматривает.

— Чепуха какая-то... — медленно произносит он. — Морда веселая. Глаза ясные, блестят. Дыхание чистое. Румянец во всю щеку. А тебе сейчас самое время валяться в постели и выть от болей... Хотел бы я знать, как ты это сделал... Не скажешь?

— Это ты доктор, ты должен мне сказать...

— Брось, брось, брось! Я уже давно заметил... Ты как-то лечился, суетился чего-то... Да и сейчас, стоит на твою физиономию посмотреть, на твою самодовольную, хитрую, счастливую рожу, совершенно ясно становится, что это не случайность, что ты на это рассчитывал... Что, нет?

— Это уж как тебе угодно...

Максим, без помощи рук, поднимается на ноги и отходит к французскому окну. Эрнст становится рядом, кладет руку ему на плечо.

— Ты должен мне об этом рассказать, — убеждающе говорит он негромко. — Я допускаю, что ты можешь и не знать механики этого своего... ну, исцеления, что ли... Поэтому твой долг — описать день за днем, час за часом, что ты делал, как себя ощущал, что испытывал с того самого часа, как мы... как я тогда открыл тебе... помнишь? Что ел, как спал, с кем говорил, о чем и так далее. Может быть, нам удастся нащупать... Ты представляешь, что это может означать для человечества?

— Чихал я на твое человечество, — произносит Максим с большим чувством. — Ничем я не могу ему помочь. Если расскажу, все равно не поверишь...

— А ты все-таки попробуй.

— Нет. И пробовать не буду. Вам, дешевым позитивистам, такого не понять. Ничего я не буду описывать. Пусть всяк спасается сам, как может. Коемуждо по вере его, слыхал такое? Вот и весь секрет. Миром правит любовь. И судьбою тоже. В том числе и раковыми заболеваниями, как выяснилось.

— Что-то ты... Впрочем, направленные интенсивные эмоции... Ты имеешь в виду семью? Лизу, Петера?

Максим вдруг мрачнеет.

— Какая тебе, черт подери, разница? И вот что: хочешь водки с лимоном?

Эпизод 8

Комната Марты. По-прежнему чистенько, но уже не так опрятно. На полу и на стульях небрежно брошены одежды: брюки, чулки, платье, пиджак, рубашка... На столе початые бутылки, тарелки с едой, раскрытая коробка конфет. А на кровати лежит Максим в трусах и майке, и рядом сидит, прижимаясь к нему, Марта в короткой ночной рубашке.

Марта рассказывает:

— ...И вот обмеряю я ее ниже пояса, а она мне: «Не прикасайтесь, — говорит, — у вас пальцы холодные...» А я ей: «Как же, — говорю, — не прикасаться, обмерять и не прикасаться?», а она ведь лавочница, лахудра, пальцы ей, видишь ли, холодны, а давно ли луком на рынке торговала?.. Ты меня слушаешь?

— Слушаю.

— А чего улыбаешься? Лежит и улыбается... Ну, чего улыбаешься? Чего тебе весело?

Он берет ее за руку.

— Ты знаешь, как я тебе благодарен?

— Так ведь и есть за что!

— Есть, есть...

Максим тянется через край кровати, подбирает с пола пиджак и достает из внутреннего кармана кубическую коробочку. Раскрывает ее и протягивает Марте. Там в лиловом бархатном гнезде сияет ослепительным камнем тонкое золотое кольцо.

— Ох! — произносит Марта, принимая подарок. — Неужели это мне?

— Тебе.

— Да что ты?

— Тебе, тебе. На память с благодарностью.

Марта достает кольцо, надевает на палец и любуется.

— Красота какая... Сроду у меня такой красоты не было. И дорогое, поди... Сколько стоит?

Максим привлекает ее к себе и крепко целует.

— Ты в миллион раз больше стоишь. Ты стоишь жизни моей. За такой подарок мне никогда не отдариться.

Марта нетерпеливо освобождается из его рук.

— Ну, это уж не надо. Так только в кинофильмах да в романах разговаривают. Жизни его я стою... Подумаешь, пожалела мужика, так он до сих пор слюни пускает...

— Так просто пожалела, и всё?

— Нет, конечно, и мне много радости от тебя было, я же не скрываю... Что же мне — тоже тебе что-нибудь подарить за это?

— Фу, Марта! Что ты такое говоришь?

— То-то и оно. Ты же просто землю рогами рыл. Даже страшно было. А в лесу как на меня накинулся? Помнишь? Ничего ты не помнишь. Я уж думала — конец мне, раздавит, сожжет...

Она счастливо смеется.

— И ведь смотри... — продолжает она, отсмеявшись, не замечая, каким отчаянным и страшным взглядом он смотрит на нее. — Я и думать не могла никогда, что со мною такое может быть. Я ведь не девочка, да и тебе за пятьдесят... Ах, Максим, так хорошо было, так хорошо!

Максим садится и опускает голые ноги на пол.

— Было... — горько произносит он. — Почему же было?

— Да потому что... было! Не век же нам миловаться? Побаловались, порадовали друг друга, пора и расходиться. Я как раз нынче хотела тебе сказать: я уезжаю. Тетка у меня старенькая в Заречье, совсем на ладан дышит, меня зовет... Да ты не огорчайся, неужели мало тебе было?

Пауза. Затем Максим тяжело произносит, глядя под ноги:

— Да, понимаю. Что ж, ты права, наверное. Ты ведь ведьма, целительница... Сделала свое дело, спасла человека... Можно и расходиться.

Марта изумленно смотрит на него, затем растерянно обводит взглядом комнату, снова смотрит на него.

— Постой, постой... Кто я?

— Ведьма... Целительница...

— Что-то я тебя не пойму никак. Какая я ведьма? Я портниха, а не ведьма...

Максим кричит:

— Ты меня исцелила! Притворяешься, что ли? Я же смертельно болен был, а ты меня исцелила!

Марта встает.

— Ну, знаешь ли... Исцелила... Ну и славно. Не понимаю я твоих заумных речей. Здоров теперь?

— Да, здоров!

— Вот и славно. Вина выпьешь?

— Да погоди ты со своей выпивкой! Слушай... Иди сюда... — Он хватает Марту за руку и сажает к себе на колени. — Марта, Марта, родная ведьма моя, ты меня можешь выслушать?

— Могу. Только не тискай меня так, у меня синяки от тебя на боках... Ну, пусти.

Она освобождается от его объятий и пересаживается на стул. Максим некоторое время молчит, собираясь с мыслями.

— Не буду настаивать. Может быть, тебе запрещено об этом... Не мне у тебя домогаться... Но за себя-то я говорить могу, не правда ли? Так вот: после того... после нашего лесного чуда я стал другим человеком. Честно скажу: от отчаяния тебя преследовал, от ужаса перед мучительной смертью, таким я с тобою лег, встал человеком, которому нет никого дороже тебя...

Он грохается перед ней на пол голыми коленями.

— Я тебя люблю. Марта. Я жить без тебя не могу. Можно, я всегда буду с тобой?

Она с любопытством и отчуждением смотрит на него. Глядит на кольцо на пальце. Снимает кольцо и бросает перед ним.

— Тра-та-та! — произносит она. — А еще профессор. А еще философ! Встань, коленки запачкаешь... хотя я только утром полы мыла... Ну сам подумай: чего мелешь? Семейный человек, жена, ребенок... Сам же говоришь, что завалил меня от отчаяния, потянуло, значит, попастись на лужок, ну что ж, это бывает. И хватит. Всё в порядке, ты сыт, и я сыта. Забирай свое колечко и иди. Следующей весной, если опять невтерпеж будет, приезжай ко мне в Заречье, не прогоню. Сама знаю: весной щепка на щепку лезет... А то ведьма, исцеление, надо же придумать, чтобы перед собой оправдаться...

Она берет платье и выходит из комнаты. Максим стоит на коленях и смотрит на кольцо на полу. Затем тяжело поднимается и начинает одеваться.

Эпизод 9

Кабинет Максима. Вечер. За французским окном мрак и проливной дождь. Максим сидит за столом, бессмысленно разглядывая собственные пальцы. Рядом стынет чашка с кофе. Из глубины дома доносятся фортепьянные гаммы — видимо, Петер занимается музыкой. И однообразный плеск падающего дождя за окном.

Слышится резкий звонок. Быстрые легкие шаги Лизы. Щелкает дверной замок. Голоса Лизы и Оскара:

— Добрый вечер. Я к профессору.

— Добрый вечер. Минутку, я сейчас...

— Не извольте беспокоиться. Профессор меня ждет.

— Ах, вот как... Прошу вас, раздевайтесь...

— Нет-нет, я на минутку...

— Как вам угодно... Сюда, пожалуйста.

Максим поднимается из-за стола, и тут в кабинет входит боком Оскар в своеобычном мокром берете, в мокром плаще, в мокрых брюках и мокрых ботинках, с мокрым набитым портфелем в руке. Максим идет к нему с протянутой рукой.

— Рад, искренне, рад...

Оскар от рукопожатия уклоняется.

— Простите, весь мокрый...

— Прошу, садитесь...

— Ну, сегодня уж я вам, так и быть, наслежу, — заявляет Оскар и садится в кресло для посетителей.

Максим садится напротив.

— Здоровы? — осведомляется Оскар.

— Здоров. Могу показать рентгеновские снимки...

— Покажите...

Максим извлекает из стола желтый конверт, протягивает Оскару. Тот вынимает из конверта один из снимков, внимательно смотрит на просвет.

— Да. Вполне здоровая печень.

Максим приглядывается к снимку.

— Это у вас не печень. Это легкое.

— Ну, тем более.

Оскар вкладывает снимок обратно в конверт и возвращает Максиму.

— Я рад. Итак?

— Полагаю, вы явились...

— Да-да, за своим фунтом мяса. Как проклятый Шейлок.

Максим, усмехнувшись, достает из стола половинку банковского билета. Оскар достает из-за пазухи вторую половинку, катушку скотча и ножницы. Соединяет на столе половинки, склеивает скотчем и обрезает ленту. Затем перебрасывает банкноту Максиму.

— Держите.

Максим с изумлением глядит на него.

— Но это же, так сказать... ваш гонорар...

— А! — Оскар легкомысленно машет рукой. — Где наше не пропадало... «Зачем мне деньги? Сегодня утром у меня опять шла кровь из горла». Впрочем, я это уже вам цитировал...

Он сваливает портфель с колен на пол и идет вдоль полок, рассматривая книги. Максим, крутя в пальцах купюру, с жадным любопытством следит за ним.

— Гм... — произносит Оскар. — Гм... Ага... «Танатосоидные рефлексы у высших млекопитающих», М.Акромис. Так. «Флюктуации эвиденций после клинической смерти». Он же. «Объективные основания танатосной рефлексологии». Опять он... — Оскар поворачивается к Максиму. — Ума не приложу, как это я мог уживаться с вами в одной вселенной. Понимаете, выйдешь утром из дому... я иногда просыпаюсь по утрам... Солнце сияет, зелень, воды, синева небесная и все такое в этом роде, и вдруг вспомнишь о вас...

Он гадливо сморщивается и оглядывает подошвы ботинок, словно наступил на что-то неудобосказуемое.

— А вы не обижаетесь? — осведомляется вдруг он.

— Нет.

— Совсем не обижаетесь?

— Нисколько.

— Нет, все-таки я не буду дальше. А вы дайте слово.

— Даю.

— Обещаете?

— Обещаю и клянусь.

Оскар возвращается в кресло, глядит на Максима.

— Хорошая штука — жизнь, — говорит он. — Куда до нее смерти. Верно? Ну а как вам ведьма?

— Не надо, — просит Максим.

— Ну, не надо так не надо. Собственно, у меня все. Я действительно могу надеяться?

— Конечно, — твердо произносит Максим. — Я больше никогда!

— Правильно. Ну какие из нас с вами философы? Мы с вами люди простые. Не Гегели, не Канты, не Марксы... Нас ведь только нанимать можно. А это грязно. И для здоровья вредно.

Оскар встает, поднимает портфель и выходит из кабинета.

Максим подходит к книжным полкам. Берет одну из книг, рассеянно листает, роняет на ковер. Берет другую.

Тихий стук в стекло. Максим живо оборачивается и видит: снаружи к залитому дождем окну прижалось лицо Марты. Он подбегает к окну, распахивает створку. Марта стоит перед ним мокрая, жалкая, съежившаяся. Он молча обхватывает ее за плечи и прижимает к себе.

Тесно прижавшись друг к другу, они бредут под проливным дождем между черными мокрыми стволами деревьев, подходят к изгороди и, помогая друг другу, перелезают через нее. И скрываются за пеленой ночного дождя.

Москва, 23 марта 1981 года

ЕЛЕНА ГРЕМИНА

Однажды поздним вечером

СЦЕНАРИЙ

Шестой «Б» выезжает на каникулы.

Респектабельная училка в скромнейшем и недешевом костюме, с волосами пучком и в очках стоит у автобуса. Смотрит, как в школу съезжаются ученики. На лобовом стекле автобуса табличка: «Гимназия № 48».

Шофер меняет табличку на другую: «База отдыха «Черные Боры».

Шоссе с проносящимися машинами. И поворот с шоссе на проселок с указателем «На Черные Боры». И если мысленно последовать по этому гиблому, в рытвинах и колдобинах проселку, то уткнешься в новенькую табличку на старинном полосатом верстовом столбе.

Табличка «Муниципальное образование «Черные Боры» на полосатом столбе мокнет под летним дождем. В тени запущенного парка всегда сумрак... И в сумраке белеет старый усадебный дом...

Дом этот зловеще скрипит ставнями окон, хлопает дверьми. Красавица Пульхерия, гулко стуча высокими каблуками, проходит по дому.

Двое мрачных рабочих прибивают к дверям табличку «База отдыха «Черные Боры». Дверь скрипит. Пульхерия улыбается. Она смотрит на запад. И, кажется, видит, что происходит в московском школьном дворе...

Школьники, уезжающие на отдых, постепенно занимают места в автобусе.

Полина пытается отцепить руку Вовочки от своей. Эти двое разительно отличаются от других здесь, в школьном дворе. Худой, глядящий исподлобья, плохо кормленый Вовочка — и Полина, его мать, школьная уборщица.

Полина — еще молодая, но махнувшая на себя рукой и живущая исключительно для сына женщина. Она зорко вглядывается в училку, подкарауливая момент, когда можно будет подойти им с Вовочкой.

Но пока — не до них. Училка, надев на лицо лучшую улыбку, смотрит, как...

...мягко шурша шинами по асфальту, подъезжает длинная красивая машина, из нее выходит Олег. Мальчик толст и рыхл, но упакован во все модное и дорогое и явно сознает это. Из машины выходит отец Олега, солидно и богато одетый господин. Они подходят к училке. Училка лучезарно улыбается.

...Но тут подъезжает машина еще длиннее и еще красивее, из нее выходит мальчик Кирилл. Он одет еще моднее, чем Олег, но явно не придает этому значения. Кирилл привык, что у него все самое лучшее. Из машины вслед за Кириллом вылез его отец, он в кедах и шортах, спортивен и подтянут. Молодежный стиль его одежды, его бейсболка козырьком назад — в неприятном противоречии с его седым ежиком и усталым сорокалетним лицом... С сыном, однако, он держится почти

заискивающе. Училка, увидев Кирилла и его отца, улыбается еще лучезарнее.

Олег и Кирилл шумно приветствуют друг друга, а отец Олега с уважением жмет руку отцу Кирилла...

Пока Олег и Кирилл, закадычные друганы и признанные заводилы шестого «Б» класса, показывают друг другу новые кроссовки, часы, наладонники и т.п. перед стайкой восхищенных одноклассников, Вовочка препирается со своей мамой.

П о л и н а. Вовочка... дай мне слово, что не сбежишь.

Вовочка не отвечает. Полина понимает: сбежит.

П о л и н а. А совесть? У тебя есть совесть? Знаешь, как мне трудно было договориться! На свежем воздухе, каникулы да еще вместе с ребятами! С твоими друзьями!

В о в о ч к а. Они мне не друзья! Они меня презирают. Не хочу ехать.

Полина обдумывает неприятную информацию. Поверить — уничтожить план здорового отдыха сына.

П о л и н а. За что же им тебя презирать? Как тебе не стыдно, это твои товарищи. Нечего придумывать. А это пирожки тебе в дорогу. Денег нету тебе дать, да ты их растратишь на банку газировки. Возьми, кому говорят!

В о в о ч к а. Я хочу остаться с тобой. Никуда не ехать.

П о л и н а. Лето в городе! Когда есть такая возможность! (*Искренне.*) В конце концов дай мне отдохнуть от тебя.

В это время отец Олега снабжает сына карманными деньгами.

Отец Кирилла делает то же самое.

Но и Олег, и Кирилл слушают отцов вполуха. Появилась красавица Сашенька!

Сашеньке двенадцать лет. Она очаровательный подросток с косами, книжкой и в очках — королева класса, которая об этом и не догадывается.

Сашеньку провожает красивая седая пара — дедушка-профессор в пенсне и бабушка в шляпке.

Сашенька нежно целует бабушку. Дедушка дает Сашеньке стопку книжек, связанных по-старинному — ремешком. Он гордится умной внучкой.

Д е д у ш к а. Ты должна, Сашенька, радоваться, что едешь. Черные Боры — очень красивое место, как говорят. Усадебный дом работы Николая Львова, разрушен, к сожалению. Будешь гулять, собирать грибы... (*Задумывается.*) Что еще люди делают на отдыхе?

Б а б у ш к а. Главное — никаких книг, хотя бы три недели!

С а ш е н ь к а. Как же вы без меня три недели?

Б а б у ш к а. Мы без тебя — очень хорошо. А тебе надо больше общаться со сверстниками.

Бабушка косится на Олега и Кирилла, которые заглядываются на Сашеньку.

С а ш е н ь к а. Ах, бабушка, они все такие скучные.

Д е д у ш к а. И там старая усадьба... Жаль, она разрушена. С интересной историей. Приедешь — я тебе расскажу.

С а ш е н ь к а. Я сама тебе расскажу, договорились? Я соберу материал по истории этого места! Напишу тебе статью! Черные Боры как исторический объект...

Бабушка и дедушка улыбаются, любуясь умной внучкой.

Автобус постепенно заполняется — в него заходят толстый Дима, близнецы Петя и Паша, плакса с собакой Оленька и другие шестиклассники 48-й гимназии...

П о л и н а (*училке*). Какое же вам спасибо, взяли нас... я отработаю... Ой, спасибо... Путевка в летний лагерь такая дорогая, а вы нам бесплатно... Ой, спасибо...

У ч и л к а (*веско и чуть высокомерно*). Полина Васильевна, не надо ничего отрабатывать. Бесплатная путевка для вашего сына — это вам подарок от школьной администрации за вашу хорошую работу по уборке школьных помещений.

Полина продолжает благодарить училку, терзая Вовочку.

П о л и н а. А то бы все каникулы просидел бы в городе. Вон какой он худой и бледный...

У ч и л к а. Растущему детскому организму нужны витамины, а как

вам обеспечить, вы одна тянете ребенка, как я понимаю...

В о в о ч к а (*вдруг встревает*). При чем здесь витамины? Просто ко мне приходит каждую ночь серая крыса и сосет мою кровь.

Мать привычно тряхнула Вовочку — чтоб замолчал.

П о л и н а. Вы уж там построже с ним... построже, а то он придумывает все время. То якобы товарищи его презирают, что мы бедные... А мы вовсе не... То серая крыса к нему якобы ночами приходит...

У ч и л к а (*строго качает пучком*). Лгать нехорошо, Владимир. (*Смягчившись.*) Да вы не волнуйтесь за вашего сына, все будет хорошо!

В о в о ч к а (*вдруг встревает*). Не будет!

Училка пытается отцепить Вовочку от матери, но безрезультатно. Полина краснеет.

У ч и л к а. Э, да у него от вас, мамочка, психологическая зависимость. Это, знаете ли, современная школьная наука не поощряет! Впрочем, обещаю вам, мамочка! Скоро он о вас и не вспомнит...

Сразу двое хотят сидеть в автобусе рядом с Сашенькой и оспаривают место рядом с ней. Отпихивают друг друга. Сашенька не замечает, глядя в книжку.

О л е г (*Сашеньке, отпихивая Кирилла*). Скажи, с кем из нас ты хочешь сидеть? Со мной или с ним?

К и р и л л (*Сашеньке, отпихивая Олега*). Со мной? Или с ним?

Сашенька не отрывается от своей книжки. Кирилл вырывает у нее книжку. Заглядывает в нее.

С а ш е н ь к а (*мягко*). Ты все равно ничего не поймешь в этой книге, Ефименко. Это на латыни. (*Забирает книгу.*)

О л е г. Ты не хочешь со мной сидеть?

С а ш е н ь к а (*мягко*). Я хочу сидеть одна и смотреть в окно. А ты, Ефименко, будешь мне мешать.

К и р и л л. Он — будет. А я нет!

Но Сашенька уже поставила на свободное место связку книг и углубилась в чтение.

Раздосадованные друзья находят себе новый объект внимания: в автобус входит, а скорее, заталкивается матерью и училкой Вовочка.

Училка прощается с родителями, встречает тревожный взгляд Полины.

У ч и л к а (*Полине*). В общем, вы не волнуйтесь... Говорят, Черные Боры — прекрасное место для летнего отдыха детей. Попечительский совет класса его по тендеру выбирал.

Училка занимает место рядом с шофером.

Полина с умилением наблюдает за отъезжающим автобусом.

П о л и н а. А я и не волнуюсь!

Вовочка пробирается в глубь салона, протискиваясь между яркими рюкзаками одноклассников. С ним не хотят сидеть, ему нет места. «Халявщик, сын уборщицы, наши родители платили за путевку, а им так дали», — шепчет Олег Кириллу. Вовочка растягивается, больно стукнувшись о поручень сиденья, — Кирилл украдкой подставил Вовочке подножку...

Вовочка падает прямо на Сашеньку. Все смеются.

С а ш е н ь к а (*Вовочке*). Ты чего, Емельянов?

В о в о ч к а (*трет лоб*). Ничего!

С а ш е н ь к а. Больно?

В о в о ч к а. Нет.

Сашенька сквозь очки смотрит на Вовочку, чувствует какое-то неблагополучие, а она любит, когда все хорошо. И не сразу вновь «втыкается» в книжку.

С а ш е н ь к а. Ты где сидишь, Емельянов?

Вовочка молчит.

О л е г. Нигде он не сидит, с ним никто не хочет!

К и р и л л. Его все гоняют, как крысу.

Сашенька снимает со свободного сиденья рядом с собой книжки и протягивает Вовочке.

С а ш е н ь к а. Садись сюда, Емельянов, рядом. Только держи книжки аккуратно.

Вовочка плюхается на сиденье рядом с Сашенькой. Кладет ее книжки на колени. Олег и Кирилл мрачно переглядываются и со злобой смотрят на Вовочку.

В о в о ч к а (*читает название одной из книг*). Сик транзит глориа мунди.

С а ш е н ь к а (*удивленно*). Ты знаешь латынь?

В о в о ч к а. Нет. Я не знаю никакой латыни. У дедушки много стояло книг с латынью. Словари. Мой дедушка был врач. Профессор.

С а ш е н ь к а. Как интересно! Мой дедушка тоже профессор. Только он историк!

В о в о ч к а (*зло*). Потом дедушка умер, а словари мы с мамой все продали.

С а ш е н ь к а (*помолчав*). Хочешь, я буду тебя учить латыни, когда мы вернемся?

В о в о ч к а. Мы не вернемся.

С а ш е н ь к а. Шутки у тебя, Емельянов. Не хочешь учиться латыни — так и скажи. А это знаешь, как читается?

Кирилл и Олег мрачно наблюдают за дружеской беседой Сашеньки и Вовочки.

К и р и л л (*оценивая неожиданную дружбу Вовочки и Сашеньки*). Ну держись, крысеныш...

О л е г (*вторит*). Халявщик! Мало тебе не покажется! Ты эту поездочку надолго запомнишь!

Войдя в школу, Полина достает из шкафа в гардеробной резиновые перчатки, переодевается в халат уборщицы. Мать Вовочки возвращается к обычной жизни. Говорит своей напарнице.

П о л и н а. Вот и славно... Мальчик пристроен. Хоть что-то хорошо.

Напарница кивает: хорошо, значит, хорошо.

«Муниципальное объединение Черные Боры» — эта новая надпись на старом полосатом придорожном столбе видна в бинокль. Бинокль старинный. А обстановка в доме, напротив, самая современная. Хозяин, молодой бизнесмен-яппи в тонких модных очках и с сотовым наворочённым телефоном, смотрящий в бинокль на пустую дорогу, по виду — самый обычный молодой бизнесмен.

Х о з я и н (*констатирует с явным облегчением*). Ничего не вижу! Ничего, значит, нет.

Крупно: коллекция ярких бабочек за стеклом.

П р о х о р. Ослеп ты, что ли, Михеич?

Оказывается, приятный басовитый голос принадлежит породистому бульдогу на дорогом фирменном коврике.

Х о з я и н (*холодно*). В моем доме собаки не разговаривают человеческими голосами. В моем доме собаки лают и скулят, а еще гавкают и рычат. Есть выбор, Прохор.

П р о х о р. Будет дело, Михеич. Охохонюшки. Коготки почесать охота. Автобус уже выехал.

На коврике уже лежит не бульдог, а выгибается пушистый персидский кот.

Х о з я и н. А вот говорящий кот — это уже пошлость, знаешь ли. Не потерплю в моем доме.

П р о х о р. Черная кошка в доме колдуна — согласен, пошлость. А тут котик весь серенький, коток — серенький хвосток...

Х о з я и н (*раздраженно*). В моем доме кошки мяукают!

Кот тяжело вздыхает и предстает усталым грустным домовым.

П р о х о р (*запел народным «белым» голосом*). Полынь за печкой, петрушка под печкой, ой-люли, ой-люли... выехал автобус со школьного двора...

Х о з я и н. Прекрати паясничать, Прохор! Я — бизнесмен и всего этого вашего дикого даже и понимать не обязан.

Прохор поет, превратившись по ходу дела, чтобы потрафить западническим вкусам хозяина, в диснеевского гнома. Не поет — говорит модным рэповским речитативом.

П р о х о р. Уже автобус выехал, в нем Вовочка сидит...

Х о з я и н. Я делаю деньги. Веду бизнес. Я обычный человек, бизнесмен...

П р о х о р. К истории вопроса. Обычный неудачливый бизнесмен. Разве это дело? Стоит тебе захотеть...

Х о з я и н. Я хочу — оставьте меня все в покое. Диснея, я, кстати, ненавижу, мог бы запомнить, кажется... Американизмы — это дурной тон, Прохор. Ты не в середине прошлого века...

Прохор предстает в своем дежурном облике — молодого красавца секретаря. Безукоризненный костюм, безукоризненный пробор в блестящих волосах. Тонкая папочка с бумагами в руках.

П р о х о р (*не унимается*). О'кей, босс. То есть как изволите, батюшка хозяин. Но только что скажет наш дедушка?

Дедушкин портрет, оживая, укоризненно качает головой, шепчет гулким шепотом.

Д е д у ш к и н п о р т р е т. Трудовую династию нарушаешь, Михеюшка... Не по-нашему это... Семнадцать поколений деревенских ведунов да шептунов, кудесников и чудесников сколько силы тебе прикопили, а ты не хочешь...

Х о з я и н. Не хочу. Не буду. Прости, дед.

И перевернул дедушку лицом к стенке.

Но тут оживает коллекция бабочек под стеклом. Шевелятся бабочки, машут крыльями, которые из пестрых делаются черными, а стекло пошло рябью, как вода. Хозяин хмурится. А Прохор предстает красавицей секретаршей Пульхерией.

П у л ь х е р и я (*лицемерно сожалея, вздыхает*). Никто вас, Михей Михеич, и не спросит... Само все случится. Своей судьбы вы не уйдете! Сами можете видеть, какие приметы, к чему они. (*Неожиданно приближает лицо к Хозяину. Говорит развязно.*) Михеич... Придется ужо тебе свою силу показать... Автобус-то едет! Значит... все уж решено!

Шофер закупает спиртное в придорожном кафе — целую батарею бутылок водки. Училка замечает это и хмурится.

У ч и л к а. Что вы делаете, Виталий? Что это?

Ш о ф е р (*проникновенно, показывая бутылку с этикеткой*). «Настойка горькая Черноборская».

У ч и л к а. Я вижу. Но не понимаю — к чему такое количество?

Ш о ф е р. Ты знаешь, сколько в ней оборотов? Тридцать!

Училка вздрагивает — ей кажется, что древнерусский мужичок на этикетке подмигнул ей и показал язык.

Ш о ф е р (*качает головой*). Всего лишь тридцать... А тридцать — это не сорок. Нет! Не хватит нам!

У ч и л к а. Почему это «нам»? Кому это «нам»?

Они встречаются глазами. Шофер рассматривает ее с простодушным любопытством. Училка теряется.

У ч и л к а. Вы не должны забывать, Виталий, — мы едем не отдыхать. Нам с вами предстоят экскурсии, обширная программа, практикум по краеведению.

Шофер достает из-за пазухи грязную карту, рассматривает ее, тычет в карту пальцем.

Ш о ф е р. Да я и смотрю — одни болота кругом! До магазина будет не проехать!

Шофер широко улыбается, показывая недостаток передних зубов. Училка краснеет, будто увидела что-то неприличное.

Под веселым взглядом шофера училка застегивает пиджак.

Тем временем в горящем огнями придорожном кафе дети покупают гамбургеры, чипсы и банки пепси... Вовочка с завистью смотрит на яркие банки и пакеты одноклассников и, стесняясь, разворачивает сверток с домашними пирожками.

С а ш е н ь к а. Пирожки? У меня такие мама пекла. Я помню... Хочешь газировки? Я сейчас еще куплю.

Сашенька протягивает Вовочке свою банку газировки. Вовочка пьет. Этого Олег не может вынести. И подходит к Вовочке, когда Сашенька отходит к очереди.

О л е г. Ну что, халявщик? За бесплатно поехал с нами? Мамаша выплакала?

Кирилл выхватывает у Вовочки пирожок, надкусывает, делает вид, что его тошнит.

К и р и л л. Вау! С чем пирожочек? С крысами? С мышатами?

На глазах у остальных Кирилл и Олег выхватывают пирожки, надкусывают, брезгливо морщатся, бросают в пыль, перекидываются ими, играют в футбол... Вовочка, побелев от ярости, кидается на обидчиков. Драка. Кирилл и Олег развлекаются,

а Вовочка дерется всерьез. Сашенька возвращается с газировкой и с отвращением смотрит на драку.

С а ш е н ь к а. Я не знала, что ты *так* дерешься, Емельянов. Какие вы все скучные.

Сашенька теряет интерес к Вовочке, отходит, ест яблоко и читает книжку, забыв обо всем.

Кирилл отбрасывает в драке Вовочку на землю. Вовочка падает в пыль. Садится. Собирает пирожки, смотрит на них. Встает. Кладет пирожки перед собой на столик.

Училка драку не видела, но замечает, что Вовочка один за столиком и не ест. Спрашивает его.

У ч и л к а. Чего ты не ешь, Вовочка? Смотри: все едят. Нехорошо быть капризным!

Сашенька потеряла интерес к Вовочке. В автобусе она уткнулась в книжку. Вовочка сидит над пирожками, голодный и несчастный.

В о в о ч к а. Однажды поздним вечером один мальчик надкусил пирожок. В нем оказался человеческий пальчик. «Чей же это пальчик?» — спросил любопытный мальчик. А пирожок отвечает: «Этот пальчик — твой!»

Но на него никто не обращает внимания.

Вовочка откусывает грязный пирожок, скрывая злые слезы.

Автобус набирает скорость.

На кухне у Хозяина кухонный мужик — бывший вампир. Поскольку Хозяин категорически не желает заниматься семейным промыслом — колдовством, — кухонному мужику категорически запрещено пить кровь, но вдруг он сворачивает шею курице и пьет... Из европейски респектабельного повара вдруг становится на миг страшным и древним вампиром... И замирает, услышав сзади мелодичный голос.

П р о х о р. Хозяин что тебе приказал? Жухаешь, Вукол Выколович... Жухала долго не живет, заболеет и умрет.

Прохор в облике секретаря: безукоризненный костюм, блестящие волосы, пробор. Холодно смотрит на кухонного мужика.

А вампир утрачивает страшные клыки и красные глаза... и вот он снова повар в белом колпаке, разделав куриные котлеты, чинно режет овощи для салата.

П о в а р (*с горечью*). Заболеет и умрет... Уж хотя бы. Или туда — или уж сюда. Вуколу жизнь не дорога, разве ж это жизнь! Надоело так-то в неизвестности.

Что бы секретарь-секретарша Прохор-Пульхерия ни думал-думала о своем боссе, с кухонным мужиком обсуждать это было не след.

П у л ь х е р и я. Не смей судить, низкая тварь, чего понимать не можешь. Не смей при мне роптать на Хозяина.

К у х о н н ы й м у ж и к (*вдруг*). Ну что, приехали дети на базу отдыха?

Эту простую фразу он произнес вполголоса, и глаза его на мгновение вампирски заблестели.

Прохор предстает холодной и спокойной красавицей Пульхерией.

П у л ь х е р и я. Нельзя, Вуколушка, нам ни-че-го. Хозяин не велит нам вмешиваться.

Кухонный мужик вздыхает, качает головой.

К у х о н н ы й м у ж и к. Долго ли нам терпеть?

Хозяин один, в задумчивости стоит у окна, всматривается через бинокль вдаль. Отчетливо видит, как приезжает школьный автобус, как выходят дети, как разбирают вещи, как все входят в старинный дом, нынче — базу отдыха...

Поймал он в бинокль и училку. Она отнимает у шофера бутылку водки. А шофер неожиданно обнимает ее. Глаза этой парочки блестят общим интересом к жизни.

Хозяин ловит в поле зрения и бледного, нахмуренного Вовочку, каждый из одноклассников, проходя, дает ему щелбан. Хозяин оборачивается, глядит на коллекцию бабочек — бабочки оживают понемногу, трепещут чернеющими крылышками...

За его спиной возникает Прохор.

П р о х о р. Если вам не по нраву, Михей Михеич, скажите вашим бабочкам, чтоб перестали!

Хозяин вздыхает. Ему наскучил один и тот же разговор.

Х о з я и н. Послушай, Прохор... Мы с тобой вместе выросли... Я — в семнадцатом поколении хозяин в этом доме, доме колдуна деревни Черные Боры, ты — в семнадцатом поколении домовой. И это — не мои бабочки. Это коллекция. В офисе на стене должно что-то висеть. До них на этой стене картина висела.

Прохор преображается, предстает очаровательной Пульхерией.

П у л ь х е р и я (*чарующе*). И разве это все, что нас с тобой связывает? А картину я помню... что она вытворяла... пришлось в краеведческий музей отдать. Дело не в картине, а в ее хозяине.

Х о з я и н. Пора бы нам с тобой понимать друг друга, Прохор. Если я один раз прибегну к семейным умениям, мне придется идти по этой дорожке...

Пульхерия смотрит в глаза Хозяину. Глаза ее красиво наливаются слезами. Хозяин холоден.

Х о з я и н. Перестань, Прохор... Я не знаю, как ты сделал так, чтоб в старый дом приехали люди. Да еще дети. Но это ни к чему не приведет! Ты меня не заставишь, коли я не хочу. Не бывать тому, о чем ты мечтаешь. И все остальные в моем доме. Если вы со мной — то будете жить, как обычные люди. До моей смерти. Потому что я собираюсь обычным образом умереть. В свое время...

П у л ь х е р и я (*саркастически*). В своей постели? Неужели среди детей и внуков?

Х о з я и н. Почему бы и нет? Кто меня приговорил? Я человек, а значит, я могу выбирать.

П у л ь х е р и я. Пока ты человек. Только ненадолго это. У деда твоего не получилось, у отца не получилось, и у тебя не получится.

Х о з я и н. Тебе этого знать нельзя!

П у л ь х е р и я. Прикажи мне замолчать — и я замолчу. Прикажи как Хозяин. Одно слово.

Хозяин и Пульхерия буравят друг друга взглядами. Пульхерия опускает глаза. Когда снова их поднимает — в них женское обожание, трогательная нежность.

П у л ь х е р и я. И это все, что ты мне скажешь? Мне? Сколько времени я надеюсь... Я не Прохор. Я женщина. Скажи мне, как близкому, самому близкому человеку...

Х о з я и н. Прохор, прекрати. Мы и впрямь слишком хорошо знаем друг друга. Понимаешь? Я всю жизнь свою так построил, чтоб этого не случилось. Я свой выбор сделал. Я самый обычный человек.

Пульхерия подходит близко. Прижимается к нему сзади. Хозяин не реагирует.

Х о з я и н. Прохор, щекотно... Отойди.

П у л ь х е р и я. Если ты самый обычный бизнесмен, то ты должен сам приставать к своей секретарше.

Х о з я и н. Ты не обычная секретарша, Прохор.

П у л ь х е р и я. Пульхерия... Я Пульхерия. Неужели эти предрассудки тебя останавливают? (*Берет из рук его бинокль, шторки окуляров которого опущены. Говорит с насмешкой.*) Как же ты видишь так далеко, если ты обычный человек?

Х о з я и н. Через бинокль. Старый, обыкновенный бинокль...

П у л ь х е р и я. Через бинокль? Заслон-то с окуляров забыл поднять. А видишь — тридцать метров под землю, пять миль окрест, как отец твой. Семейное умение?

Хозяин вертит бинокль в руках, видит, что заслонки и впрямь опущены.

Х о з я и н. Да? Заслонки надо поднимать, когда в бинокль смотришь?

П у л ь х е р и я. Быть обычным человеком — дело хлопотное, Хозяин. Вряд ли у тебя получится. Свою природу не победишь.

Х о з я и н. Прохор... (*Поправляется.*) Пульхерия... Ты меня не понимаешь.

П у л ь х е р и я. Что тут непонятного? Брезгуешь ты нами. Гнушаешься отцовским ремеслом... (*Бабочкам.*) Ну вы, прекратите, видите, Хозяин нервничает... Коллекция, сказано вам. Вот и будьте коллекцией.

Бабочки перестают трепетать черными крыльями. Крылья становятся, как и нужно, пестренькими, сами бабочки — неживыми и коллекционными.

Спальня мальчиков — продолговатая комната со скошенным потолком.

Олег критически осматривает помещение. Одно окно — в темный лес. Подергал дверь в стене, открыл — за ней другая дверь, наглухо заколоченная.

О л е г. Ну и дыра! Дышать нечем. Называется, выехали на свежий воздух.

Олег открывает окно. Прямо под окном — лес. Черные в сумерках еловые ветки тянутся прямо в окно. Лезут в лицо. Цепляются за руки.

Олег закрывает окно. Замечает рюкзак Вовочки на кровати у окна.

О л е г. Это еще что за заявочки! Лучшую кровать занял, крысеныш!

Олег сбрасывает рюкзак Вовочки с кровати. Вовочка подбирает свои вещи. Кладет рюкзак на другую кровать. Но Кирилл отшвыривает его рюкзак, и его примеру следуют Паша, Петя, Дима... Вовочке негде спать — все кровати заняты.

О л е г (*рассуждает, раскладывая свои вещи*). Все логично... Сколько путевок, столько и кроватей. Ты же на халяву сюда приехал, Вовочка? Наши родители деньги платили за элитный отдых, а твоя мамаша шваброй вышаркала?

К и р и л л. На халяву... А бесплатный сыр бывает только в мышеловке.

О л е г. Да он и похож на мышь. Смотрите, какие у него зубы! Вовочка, ты мышь?

К и р и л л. Проблема в том, что ты очень наглая мышь, Вовочка. Только подойди еще — сам знаешь, к кому!

В о в о ч к а. Убери свои кулаки, не страшно.

О л е г. Не страшно? А так?

Кулак Олега впечатывается в лицо Вовочки. Вовочка падает. Кирилл швыряет в него его рюкзак. Рассыпаются Вовочкины вещи. Мальчики играют — швыряются Вовочкиной рубашкой и майкой.

К и р и л л. Воняет! Ты воняешь, Вовочка!

В о в о ч к а. Если я сюда приехал, значит, для меня найдется место.

Уворачиваясь от тумаков и вещей, Вовочка встает, идет к выходу.

О л е г. Уж не жаловаться ли ты пошел к Валентине Тимофеевне?

Вовочка выходит из спальни, хлопнув дверью.

Вовочка вытирает злые слезы и бежит темным коридором. Что-то кажется странным ему в этой темноте и гулкости... Уж не скелеты ли прячутся в стенах, фосфоресцируя неясными силуэтами? Один скелет... второй...

Скелеты будто говорят друг с другом, но приближаются к Вовочке. Вовочка подбегает к полоске света под дверью, толкает эту самую дверь...

В комнате училки уютно горит настольная лампа. Но не тетрадки на учительском столе — нет, с бутылкой водки сидят училка и шофер. У них дело заладилось: держась за руки, они опрокидывают в рот стаканы и поют самые душевные песни, подходящие к случаю.

Ш о ф е р. Спой, Валюша.

У ч и л к а (*грозит ему пальцем*). Ва-лен-ти-на Ти-мо-фе-ев-на!

Ш о ф е р (*растроганно вздыхает*). У меня дед Тимофей. Спой, Валюша...

У ч и л к а (*поправляет*). Ва-лен-ти-на!

Ш о ф е р. А сеструха, дочь шурина, — Валька. Валька!

У ч и л к а. Ва-лен-ти-на! Мы не отдыхать приехали.

Ш о ф е р. Валька, Валюха моя... Споем!

«Белыми» голосами они выводят: «Я на горку шла, тяжело несла, уморилась, уморилась, уморехнулась».

Ш о ф е р. Хорошо поем, Валя-Валечка. Хорошо у нас с тобой заладилось.

Тянет к училке свою корявую, в неотмываемых пятнах машинного масла руку. Училка смотрит зачарованно.

Шофер вынимает заколку из пучка училки, падают на ее плечи распущенные волосы. Он снимает с училки очки. Училка ойкает. Покрытая гривой волос, училка без очков теперь походит на пьяную русалку.

Вовочка неожиданно чихает. Училка замечает его и хмурится.

У ч и л к а (*надевает очки*). Тебе чего, Емельянов?

В о в о ч к а. Мне не хватило кровати в спальне. И меня оттуда выгнали. Мне негде спать.

Шофер и училка не меняют благодушного выражения лиц — будто не слышат. Вовочка не узнает училку и шофера. Кажется ему, что веселятся русалка и леший и нет им, и не может быть дела до Вовочки.

У ч и л к а. Мы не отдыхать сюда приехали... А ты, Емельянов, отдыхать приехал — отдыхай. Так чего тебе от меня нужно, Емельянов?

В о в о ч к а (*тихо*). Ничего.

У ч и л к а (*поет*). Вот и хорошо. Хорошо-то, ой, хорошо-о...

Ш о ф е р (*подтягивает*). Хорошо, эх, хорошо, да хорошо-то как!

У ч и л к а и ш о ф е р (*вместе*). Уморилась, уморилась, уморехнулась...

Вовочка снова идет по черному гулкому коридору... То ли шаги его звучат так гулко, то ли сердце бьется так громко? Чувствуется страшная пустота везде — в стенах, под полом...

Вовочка вдруг видит: в стенах засели два скелета...

Скелеты белеют в темноте костями, а вот выплывают из стен. Вовочка отшатывается в ужасе, а скелеты уже не скелеты, а изящные силуэты в напудренных париках и кружевах. Двое юных влюбленных стремятся друг к другу, восклицают в любовном экстазе, шепчут слова любви, но из другой стены выходит третий силуэт — напудренный парик, огненный взгляд, твердая рука, — он целится из пистолета в целующихся влюбленных... А кажется Вовочке — прямо в него.

Вовочка еле успевает отшатнуться, как выстрел настигает юного любовника: он падает в объятия дамы, та вскрикивает, пока кровь, черная в сумерках, заливает ее белеющее в темноте платье...

Вовочка трясет головой. Морок исчез. Но вдруг страшный, со зверским лицом мужик замахивается топором. «Кровосос! Не будет тебе нашего хлеба! Сдохни, собака!» Вовочка падает на пол. А мужик настиг топором молодого парня в кожаной куртке. Хлынула кровь...

Вовочке удается ползком миновать зал, оставив позади хриплые стоны, крики.

Вот он в коридоре...

Мелкая дробь чьих-то приближающихся шагов. И Вовочка замечает большую серую крысу, бегущую за ним. У крысы разумные, сверкающие в темноте почти человеческие глаза. Вовочке страшно, и он кричит, бежит к светящейся полоске под дверью — к спальне. И вбегает, захлопывая дверь за собой, опережая преследующую его крысу... Крыса стукается о захлопнувшуюся перед ней дверь и превращается в Пульхерию...

П у л ь х е р и я. Куда же ты, мальчик? Я просто хотела тебе помочь. Не сладко тебе приходится...

Вовочка вбегает в спальню и не сразу обретает дар речи.

В о в о ч к а. Там такое...

О л е г. Какое — такое? Зубы не заговаривай... Настучал училке, что мы тебя обижаем?

А Кирилл, ничего не говоря, просто легонько двинул Вовочку в ухо. Петя и Паша засмеялись.

В о в о ч к а (*пытается объяснить что-то*). Я не жаловаться ходил. Мне нужна кровать... Но там такое... Почему вы меня не слушаете? Что я вам сделал?

О л е г. Темную крысенышу!

К и р и л л. Научим тебя, с кем сидеть в автобусе, кого слушать, кого уважать...

На голову Вовочке накидывают одеяло и бьют. И тогда Вовочка решается.

В о в о ч к а. Подождите! Дайте мне кое-что сказать! (*Завладев на минуту вниманием, начинает говорить первое, что приходит в голову.*) Однажды поздним вечером... поздним летним вечером... один мальчик...

О л е г (*с иронией*). Какой еще мальчик?

В о в о ч к а. ...все дело в том, что черное пятно иногда появлялось на стене рядом с кроватью этого мальчика.

О л е г. Все слышали эту историю...

Но вдруг Кирилл снимает с Вовочкиной головы одеяло.

К и р и л л. Ври хорошенько, крысеныш. Наврешь интересно — меньше будем бить. Ты уже понял, что у тебя здесь будут веселые каникулы? Мы тебя отучим общаться с кем не надо.

Т о л с т ы й Д и м а. А может, ну его? Ляжет на полу. У меня лишняя подушка есть. Всем места хватит.

В о в о ч к а. Однажды поздним летним вечером класс выехал из города. На отдых. Приехали на базу отдыха. База отдыха была в старом доме... Был один мальчик, звали его Олег...

О л е г (*против воли забеспокоился*). Почему Олег? Что, других имен нету?

В о в о ч к а (*неумолимо*). Олег этот такой — выбрал себе самую лучшую кровать... У стены, напротив окошка... И вот однажды поздним вечером этот самый Олег заметил у своей кровати черное пятно. Оно сперва было ма-аленькое, но однажды поздним вечером стало вдруг увеличиваться...

Все заслушались Вовочку. Не сводят с него глаз. Один только Олег, в душе страшный трус, не сводит глаз со стены у своей кровати. Ему кажется, что на стене над его кроватью действительно возникло черное пятнышко...

Олег вглядывается — пятнышко шевелится... Да ведь это не пятно — большая черная бабочка. Из лесу, что ли, прилетела? Она лениво шевелит крыльями. Олег швыряет в бабочку книжку... Бабочка вмазана в стенку. Или это все-таки черное пятно?

В о в о ч к а. Пятно становилось все больше и больше... Оно было черным-пречерным, и из него иногда выступали кровавые капли...

Олег, оцепенев от ужаса, смотрит на стену рядом со своей кроватью. На руку ему падает капля крови... Вовочкины слова оборачиваются реальностью...

Луна светит ярко, кругом светло, почти как днем. Шофер с душевной песней идет по дороге к дому, к училке, несет бутылку водки, два батона хлеба под мышкой...

Ш о ф е р. Я ж говорил — не хватит! Тридцать оборотов в этой «Черноборской». Смех на палке. Вот, пришлось в деревню, в круглосуточный ларек идти... А идти-то тяжело, чего-то ноги вязнут... Не просохнет, что ли, никак после дождя...

А все проще — из болота поднялись мертвецы, давешние мужики в одежде 20-х годов XX века из Вовочкиного кошмара, хватают сзади шофера за ноги... Тянут его в болото... Старший из них замахивается топором... Шофер ничего не замечает. Остановился, тяжело дыша. Открыл зубами бутылку. Булькая, сделал пару глотков. И, подкрепившись, зашагал увереннее — мертвецы не удержались, соскользнули с сапог...

Ш о ф е р. Ну и болота в этих местах! Ноги вязнут! Ничего, дойдем. (*Поет бодро.*) «Я на горку шла, тяжело несла, уморилась, уморилась, уморехнулась...»

Шофер один батон все же обронил — тянется поднять, а батон исчезает в болотной жиже... Шофер плюнул и идет дальше, а батон, конечно же, не сам исчезает — это мертвые мужики утягивают батон, жадно разламывают...

С т а р ш и й м у ж и к (*нюхает хлеб*). Отрубя... Кто ж отрубя в каравай-то мешает? И зерно в сырости хранили... Что ж за хозяева такие?

Старший мужик — с худым, строгим лицом. Он хлеб не ест, только нюхает, пробует крошки на ощупь — то ли ласкает, то ли терзает. А младший — тупой, добродушный... Он жадно ест хлеб, давится, чавкает. Шепчет: «Хлебушко... Хлебушко»... И плачет.

Видна удаляющаяся фигура шофера, и слышна его веселая и душевная песня.

В спальне мальчиков черное пятно, сочащееся черной кровью, гоняется за Олегом. Тот дико кричит. Черные бабочки облепили его лоб...

Бесстрашный Кирилл среди общей паники бросает в черное-черное пятно кроссовкой. Пятно чавкает и исчезает. Кроссовка исчезает тоже... Бабочки исчезают вместе с пятном.

Черная бабочка, став рыже-золотистой, садится на руку к Вовочке.

Вовочка идет к окну, раскрывает его.

О л е г (*истерически*). Не подходи ко мне!

Вовочка спокойно выпускает бабочку в окно. Та улетает, радужно-золотая в лунном свете. Вовочка впервые за все время улыбается.

Мирно горит настольная лампа в кабинете бизнесмена. Хозяин сидит над бумагами. На папках написано: «Бухгалтерский баланс», «Отчет об убытках», «Прибыль организации». Бумаг много, но Хозяину нравится это рутинное, обычное занятие — раскладывать счета и документы по папкам. И даже то, что большая часть бумаг пополняет папку «Отчет об убытках», а папка «Прибыль» — пустая, не портит его настроение. Вдруг Хозяин оборачивается на стену — стеклянная витрина с коллекцией бабочек пуста. Хозяин хмурится. Но через мгновение бабочки на месте, всё в порядке... Хозяин успокаивается.

Светает. В спальне мальчиков все спят, в том числе и Вовочка на брошенном на пол матрасе. Щебечут утренние птички, пробиваются первые лучи солнца... Идиллия. Олег не спит. Он обследует стену возле своей кровати — ничего. Может, все приснилось? У кровати Кирилла Олег останавливается. Кроссовка только одна. Другая бесследно исчезла. Олег в тоске вытирает пот со лба.

Светает. Неутомимые шофер и училка начинают новую бутылку и поют душевную песню. Древнерусские мужички на этикетках опустевших бутылок «Черноборской» подпевают им. Шофер кладет руку на руку училке.

Светает. Вовочке снится: на кровать садится прекрасная женщина — Пульхерия гладит его по щеке...

Вовочка открывает глаза. На груди его сидит крыса. Она лизнула его в щеку.

К р ы с а. Ну? Что будем делать?

В о в о ч к а. Это я сплю?

К р ы с а. В общем, знаешь, что? Как хочешь, так все и будет.

В о в о ч к а. Так не было никогда. Чего я хотел, того и не было.

К р ы с а. Ты мне нужен здесь, Вовочка, но и я тебе нужна.

В том самом зале, в котором ночью Вовочку преследовали призраки, утром накрыт завтрак. Кухонный мужик разливает кашу по глубоким тарелкам. Дети пьют какао, едят кашу. Все выглядит буднично и скучновато. Будто ничего необычного поздним вечером не было.

Вовочка входит в зал. Мальчики замолкают. Перестают есть. Вовочка оглядывается. Все столики заняты.

Вовочка стоит в нерешительности. Но Олег вдруг уступает Вовочке свое место. Кирилл отворачивается. А близнецы Петя и Паша вскакивают. Вовочку все опасаются, вот в чем дело! И — избегают. Вовочка не знает, как себя вести. Ему хочется быть со всеми.

В о в о ч к а. Что на завтрак? Каша?

П а ш а. Мы уже.

П е т я. Мы позавтракали.

В о в о ч к а. Что ж получается, я один должен сидеть?

Но все делают вид, что не слышат.

Вовочка в одиночестве ест кашу. Его не трогают больше, и ему грустно...

В о в о ч к а. Что на завтрак, каша?

К и р и л л. Ты уже спрашивал, надоел! Ты всех замучил! И не приставай, разговаривать с тобой все равно никто не собирается, крысеныш... (*Олегу.*) Что ты меня за рукав дергаешь? (*Вовочке.*) Ешь и проваливай, ты здесь никому не сдался...

П е т я (*поддакивает*). Ну да, старик, ты надоел всем...

Вовочка делает еще одну попытку привлечь к себе внимание.

В о в о ч к а. Однажды на базе отдыха дети пошли гулять...

Олег вскакивает и отсаживается подальше, как только Вовочка открыл рот, зато другие начинают внимательно слушать.

В о в о ч к а. Однажды...

О л е г. Поздним вечером, слышали уже!

В о в о ч к а. Зачем «поздним вечером»? Днем. Даже утром. Однажды летним утром...

Олег видит, как черная бабочка бьется об оконное стекло. Пугается.

О л е г. Послушай, всем надоели твои истории...

В о в о ч к а. Если ты скажешь еще слово, эта история будет про тебя...

Олег замолкает. Влетает вторая бабочка. Олегу не по себе. Вовочка улыбается. Сашенька за соседним столиком отрывает голову от книжки.

С а ш е н ь к а. Емельянов, зачем ты его мучаешь? Разве это хорошо? Я от тебя этого не ожидала. Пошли, Ефименко, погуляем. Я здесь видала интересные развалины старого сгоревшего дома. Ты любишь развалины?

О л е г. Я... Я очень люблю развалины...

В о в о ч к а. Как-то нехорошо, Олежек, я только начал рассказывать, ты уходишь!

Олег боится Вовочку. Он отпрянул от Сашеньки и садится на место.

С а ш е н ь к а (*Вовочке*). Я не понимаю, что у вас происходит?

К и р и л л. Олег боится крысеныша, очень просто. Он его запугал.

С а ш е н ь к а (*Вовочке*). Он тебя боится, почему?

В о в о ч к а. Потому что он трус.

С а ш е н ь к а (*Вовочке*). А ты, ты кто? Раз нравится пугать других?

В о в о ч к а (*с досадой*). Ну и иди себе. Иди куда подальше.

Сашенька выходит из столовой. Вовочка смотрит ей вслед.

П е т я. Что же случилось дальше?

В о в о ч к а. Пошло на прогулку энное количество детей, а вернулись с прогулки Эн минус один. Отгадай задачку. Кто спросил, тот сам виноват.

Вовочка провожает глазами Сашеньку. Тоска поднимается в его груди... Вовочка вдруг видит: в углу, за старинным буфетом, сидит серая крыса и смотрит на него с пониманием... Вовочка скатывает хлебный шарик из мякиша, пуляет в крысу. Но крысе нипочем хлебная пуля Вовочки! А мякиш жадно ловит возникшая грубая рука с крючковатыми пальцами. Потому что видит Вовочка, единственный из всех детей: мертвые мужики возникли. Старший поймал хлебную пулю и мнет в пальцах, оценивая зерно. Младший воровато утаскивает хлеб со столиков. Старший бережно собирает за пазуху обгрызанные краюшки, недоеденные корки. Младший жадно пожирает весь хлеб, какой видит. Кухонный мужик гоняет их полотенцем, но младший намертво вцепляется зубами в горбушку, которую держит Петя. Да так увлекается, что вгрызается в руку Пети...

М л а д ш и й м у ж и к. Мяконький... ох, душистый, хлебушко-то... Ох, уродился на славу, хлебушек-то наш...

П е т я (*вскрикивает*). Ой! Меня что-то укусило...

Но мужики уже исчезли — кухонный мужик их выгнал полотенцем и веником. Петя потирает укушенную руку, на которой замечает черную бабочку. А Вовочка смотрит на серую крысу в углу, тоже смотрящую ему в глаза.

Сашенька идет одна по дорожке среди парка. Видит полуразрушенную скульптуру древнего скифа с копьем и луком.

Сашенька сворачивает направо и идет к развалинам полусгоревшего деревянного дома с башенкой. Пепелище... Но деревянная лестница — она-то и ведет к мансарде, к башенке — еще цела.

Сашенька находит в куче хлама и пепла старинную книжку, пожелтевшую от огня, подбирает ее, листает.

Между страниц — записка. Сашенька читает ее. Тонкий почерк, старинное письмо с «ятями» и «ерами»: «Мой друг, приди ко мне...»

На письмо, а потом на щеку Сашеньки садится черная бабочка. Сашенька стряхивает ее.

Сашенька легко взбегает по полусгоревшей деревянной лесенке к мансардному этажу. Открывает дверь. Разрушенная мансарда — когда-то там была библиотека. Она идет к маленькому круглому окну. И вдруг

слышит грустный голос. За ее спиной — темный мужской силуэт.

Граф. Отдайте мне записку, это не ваше.

Сашенька оборачивается. На ее лице — испуг и удивление.

Училка мучается похмельем, но выполняет свою работу — выводит детей на запланированную экскурсию по окрестностям. Свою русалочью гриву она снова замотала в профессиональный учительский пучок, напялила официозный пиджак, но выглядит — в сочетании с припухлостями лица — как-то неубедительно.

Училка (*через силу*). Мы находимся на Среднерусской возвышенности... Эта географическая зона богата разнообразными ландшафтами...

Они на пепелище. Сгоревший флигель. Неприглядная свалка.

Олег. Ну и дыра, ну и место выбрали для нашего отдыха.

Оленька. А что это был за дом?

Остатки сгоревшего дома. Училка листает свой блокнотик, но путается в записях, голова болит. Училка еле сдерживает стон.

Училка. Дом? Это на следующей экскурсии. Исторической...

Училка все же стонет — голова ее болит. Шофер приходит на выручку. Сажает училку на пенек. Обращается к детям.

Шофер. Заболела ваша учителка. Я сам проведу эту экскурсию.

Шофер идет с детьми по заросшему парку. Ищет слова для «проведения экскурсии», но машет руками. Слова находит с трудом.

Шофер. Сам проведу экскурсию... Вон смотрите — эти — деревья! А вон... и вон — это лес! А вон — озеро! А вон — лужайки! Эх, травка зеленая...

Петя гонится за бабочкой, и вдруг лужайка ходуном под ним колышется. Петя кричит... Лужайка проваливается под мальчиком.

Сашенька в испуге оглядывается. Разрушенная мансарда стала роскошной старинной библиотекой. Граф, сумрачная тень в черном камзоле, делает несколько шагов к Сашеньке.

Граф. Отдайте записку... Я должен ее прочесть...

Сашенька. Это... это ваше?

Граф. Нет. Это не мое. Но это нужно мне, нужно. Она обронила записку...

Сашенька. Я нашла это здесь, на пепелище...

Граф. Эта записка мне нужна, дайте, дайте! (*Протягивает руку за запиской. Кружевная манжета откидывается от движения, обнажая длинные красивые пальцы... И от этих протянутых пальцев мгновенно вспыхивает, разгорается язык пламени. Граф раздосадован. Смотрит на руки.*) Опять? Опять? Сколько можно? (*Он говорит не с Сашенькой, а то ли с собой, то ли с кем-то, кто может слышать его. Опускает руку. Пламя исчезает.*) Пламя ада, которое сжигает меня всего, мою голову, мое сердце... Но отчего? Я всего лишь хочу определенно знать... хочу прочесть эту записку... Если даже она будет жечь мне руки... Я хочу видеть своими глазами... О, это писала она... Жестокая, неблагодарная...

Испуганная Сашенька протягивает ему записку. Граф тянется к ней, но пламя вспыхивает снова.

Граф. Уберите записку! Записка сгорит, и я так и не прочту ее! А я хочу прочесть ее... Уходите! Уходите быстрей! (*Машет рукой, и от этого движения, от каждого движения его рук идет пламя; он складывает руки на груди — пламя стихает.*) Проклятье! Но я все равно должен прочесть эту записку!

Сашенька. Там... Не написано ничего особенного... «Мой друг, приди ко мне»...

Граф. Проклятье! Ад в моей груди, преисподняя!

Возникают два тонких силуэта, двое юных влюбленных, они на коленях перед графом — молят о пощаде.

Она и Он. Пощады! Милосердия! Сжальтесь! Отчего вы не сжалитесь! Мы не хотим умирать! Жить, жить...

Граф. Прочь!

Граф, отстраняя от себя юную пару, в ярости взмахнул руками.

И снова — языки пламени вокруг. У влюбленных вспыхивают волосы.

Библиотека объята пламенем. Сашеньке дурно. Пламя вокруг нее. Сашенька кричит. И когда гибель кажется неизбежной, рядом с Сашенькой появляется Вовочка...

Все исчезает. Полусгоревший чердак, окно с разбитым стеклом... В которое улетают черные бабочки...

С а ш е н ь к а. Что это было?

В о в о ч к а. Я не знаю... Но... уйдем скорее...

Над ярко-зеленым болотом кружатся черные бабочки. На крик Пети другие дети кинулись вытаскивать его, но болото с невероятной быстротой затягивает их...

Под зеленой травой — красно-коричневая жижа. Шофер, орудуя длинным суком, вытаскивает детей. Вот Оленька, Олег, Кирилл, толстый Дима, Паша... Паша в полуобмороке. Его брата-близнеца Пети нет. Шофер пересчитывает детей по головам... Понимает, что одного не хватает...

Ш о ф е р. Вроде одного нет? Вроде был еще малец?

П а ш а (*оцепенев от ужаса*). «Пошло на прогулку энное количество детей, а вернулись с прогулки Эн минус один...» Где Петя?

Сашенька и Вовочка осматривают сгоревший флигель. Наваждение кончилось. Все обычно. Заливаются птички. Светит солнышко. Летают совершенно обычные бабочки. Сашенька садится на обломок бревна, Вовочка, помедлив, — рядом с ней на землю.

С а ш е н ь к а. Неужели мне все показалось? Все равно спасибо, что ты пришел туда...

Вовочка молчит.

С а ш е н ь к а. Мне кажется, ты не умеешь дружить, Емельянов... Ты все время молчишь!

В о в о ч к а. О чем же говорить?

С а ш е н ь к а. Расскажи что-нибудь.

В о в о ч к а. Что?

С а ш е н ь к а. Знаешь... Ты не должен обижать Олега. Ты увидел его слабые места и словно мстишь ему, пугаешь...

В о в о ч к а. Ну а если да? Ну а если я ему мщу?

С а ш е н ь к а. Не обижайся на меня, ладно? Хочешь, я расскажу о себе? Что-нибудь такое, чего другие не знают? Это нужно для настоящей дружбы. Тебе интересно, почему меня всегда провожают дедушка и бабушка? И где мои папа и мама?

В о в о ч к а. Если тебе неприятно об этом говорить, не надо.

С а ш е н ь к а. Люди не рассказывают о себе ничего, потому что всегда хотят красивыми выглядеть, неуязвимыми. Но если ты рассказываешь о себе откровенно кому-то, то этот человек не будет к тебе больше безразлично относиться.

В о в о ч к а. Но я не отношусь... безразлично... Я... не безразлично... (*Смущается, замолчал.*) Ты права, я правда не умею дружить... Не знаю, как это делается... Но мне очень хочется научиться.

Сашенька улыбается Вовочке. Тишину нарушают шаркающие по гравию дорожки шаги.

Это идет мимо кухонный мужик. В его руках — корзина с битой птицей.

С а ш е н ь к а. Можно вас спросить? Какая история этой усадьбы? Что здесь случилось?

К у х о н н ы й м у ж и к. Красного петуха пустили.

С а ш е н ь к а. Вы имеете в виду, этот дом подожгли? Когда ж это? В революцию?

К у х о н н ы й м у ж и к (*твердит*). Красного петуха пустили.

С а ш е н ь к а. Не понимаю, какого красного петуха? Что вы имеете в виду?

И тут кухонный мужик поднимает полотенце с корзины с битой птицей. Мертвые куриные лапы, болтающиеся головы... И один петух вдруг вскакивает и кричит: «Кукареку!»

На колени Хозяину из окна грузно прыгает серый кот. Хозяин брезгливо стряхивает его. Кот становится домовым.

П р о х о р (*домовому*). Ну что ж! Поздравляю тебя, Михеич. Утащили шестиклассника. Васильева Петю.

Х о з я и н (*мрачно*). В бане утащили?

П р о х о р. Нет, не в бане. Мертвецы в болото утянули. Да что ты так смотришь? Ты же знаешь, какие у нас болота. Я тут при чем?

То, что не в бане утащили шестиклассника, позитивно подействовало на Хозяина. Отлегло, видно, у него от души.

А Прохор продолжает кликушествовать.

П р о х о р. Да какие у нас болота, и да какие у нас мертвецы... Не у нас ли два кулака-мироеда молодого председателя топором зарубили, мол, хлеб у них отнял? Не у нас ли старый граф молодую жену со свету сжил, огнем сжег? Ой, да не отлиты слезки, не додуманы думки, не рассказаны до конца сказки... Ох, да сказка вся впереди, об этом обо всем впереди!

Х о з я и н. Говори нормально. Я не воспринимаю информацию, когда ты так мелькаешь перед глазами.

Домовой Прохор преображается в секретаря Прохора. Говорит деловито, холодно...

П р о х о р. Что доложить по ситуации? Графа разбудили от вечного сна, граф весь так и горит. Пылает пламенем. Но графу так и положено. Душа, так сказать, поэта горит огнем желанья и ревности. Но вот мужичков потревожили — это хуже. Мужички эти хлебного духа не выносят. Как опухли с голоду тогда, в тыща девятьсот двадцать втором, так и не выносят хлебного духа! А тут дело такое — компот-кисель, первое-второе-третье. И все хлебом заедают, как водится... Вот мужички и заявили о себе. Ситуация в целом складывается тревожная, оптимизировать ее нелегко, хотя есть кое-какие наработки... Но, сами знаете, все против нас. Места у нас какие?

Х о з я и н. Места у нас точно такие же, как в любой другой деревне на Среднерусской возвышенности. Всюду зарублен председатель, всюду барский дом сожжен... Не надо прикрывать всей этой мистикой свою некомпетентность, Прохор.

П р о х о р. Это не мистика, а свежие оперативные данные. Ситуация по району пока под контролем, но надолго ли? Болота уже начали действовать. Озеро против нас. Березы хранят нейтралитет. От хвойных можно ожидать любых действий.

Х о з я и н. Лучше признайся, что все это ты подстроил. Чтоб все так и случилось.

П р о х о р. Зачем бы мне все подстраивать? Слезинка ребенка все завела, всю нежелательную энергетику, а я, Михей Михеевич, хочу вас уверить: я тут вовсе ни при чем.

Хозяин мрачно смотрит на предметы, живущие в комнате своей жизнью, — на танцующий плющ, на веселящегося на портрете дедушку, на шевелящихся бабочек, на ножи на стене, которые сами себя стали точить...

П р о х о р (*вкрадчиво*). Ну а если бы и подстроено все было? Что ж в том дурного? Ради тебя стараюсь. Подумаешь, шестиклассника в болото затянули. Да тебе словечко сказать — и шестиклассника вернут! Мне не жалко. Одним шестиклассником больше, одним меньше. Зато ты свою силушку разок попробуешь. Самому сладенько покажется, сладко... этакое могущество...

Хозяин не сдерживается, с размаху бьет Прохора... А попадает в Пульхерию.

П у л ь х е р и я (*нежно*). Как я люблю, когда ты такой...

Хозяин смотрит на Пульхерию в бессильной ярости.

Промокшие, измазанные кроваво-черной засохшей кровью и болотной жижей дети стоят перед шофером.

О л е г (*близок к истерике*). Ну правильно! Он так и сказал: «Эн минус один!» Он, стало быть, знал, что Петю...

Ш о ф е р. Да кто он-то?

О л е г. Вовочка... Вовочка Емельянов...

Паша пытается залезть в болото, его не пускают толстый Дима и шофер.

П а ш а. Петя! Там Петя! Вытащите его!

Ш о ф е р. Петя?

О л е г. Это его брат-близнец...

П а ш а. Вытащите, вытащите...

Ш о ф е р. Какой Петя? Хорошо, считаю еще раз...

Пересчитывает детей по головам. И тут, что ли, болотные испарения сгустились — только кажется шоферу, что Паша раздваивается и что сразу два мальчика кричат: «Вытащите, вытащите...» Шофер трясет головой.

Ш о ф е р. Чудеса. А сейчас пересчитал — вроде все на месте. Вот и хорошо.

В столовой гнетущая атмосфера. Дети молча склонились над тарелками. Паша плачет. Кухонный мужик раскладывает на тарелки еду.

П а ш а. Мясо... Опять мясо... хоть бы каши дали... Или... хлебушка...

О л е г. Молчи... Хуже будет... Ну правильно! (*Со страхом.*) Он так и сказал: «Эн минус один!»

Кирилл нажимает на кнопки своего мобильного телефона. Телефон молчит.

Паша тянется за хлебом, но мертвые мужики тут как тут, потаскали весь хлеб... Тарелка с хлебом вдруг опустела...

В углу столовой шофер уверенной рукой достает из-за пазухи бутылку и наливает из бутылки в чай для училки. Училка прихлебывает чай и хорошеет. Идет к столикам, где ужинают дети.

У ч и л к а. Мы сегодня очень удачно провели первую экскурсию. Отныне такая экскурсия у вас будет каждый день. Ты что-то хочешь сказать, Петя?

П а ш а. Я не Петя, я Паша! А Петю затянуло в болото!

У ч и л к а. Не смешно, Петя!

П а ш а. Хорошо! Если я Петя, то где Паша?

У ч и л к а. Откуда мне знать, какие каверзы вы задумали? Уж я-то, какие вы хулиганы и выдумщики, знаю лучше, чем ваши родители, знаю очень хорошо...

Шофер стоит рядом с училкой, кивает головой. «Очень хорошо... ой, да хорошо...» — поет училка. Шофер вторит... И вдвоем они, довольные жизнью, идут к выходу.

К и р и л л. Валентина Тимофеевна, второй день телефоны не работают. Нет зоны покрытия. Решите эту проблему.

Но это он уже говорит в спину училке.

А Паша ойкает: он поранился ножом. Кровь капает на столик. Кухонный мужик улыбается, тщательно и заботливо подтирая капельки крови.

В спальне мальчиков атмосфера накаленная. Все смотрят на Вовочку с враждебностью, а Олег — с откровенным страхом.

О л е г. Ну правильно! Ты так и сказал: «Эн минус один!»

В о в о ч к а. Не понимаю, что ты имеешь в виду?

О л е г (*напоминает*). Пошли на прогулку Эн детей, вернулись Эн минус один...

В о в о ч к а. Послушай, Олег, я клянусь тебе, я просто так сказал...

О л е г (*истерически*). Не подходи ко мне!

П а ш а. Ты во всем виноват! Ты подстроил это с болотами! Куда ты дел Петю? Отвечай!

К и р и л л. Слушайте, ну как можно подстроить с болотами? Болота что — живые? Это все розыгрыш! Где моя кроссовка? Ну, конечно же, шуточки?

Кирилл устраивает обыск — ворошит место, где спал Вовочка, и находит пропавшую кроссовку под матрасом Вовочки.

О л е г (*истерически закричал*). Не трогай это!

Но Кирилл хватает кроссовку. Из нее льется и льется кровь...

К и р и л л. Не пугайтесь! Это розыгрыш. Пусть крысеныш скажет, как он это делает.

П а ш а (*Вовочке*). Раз все это твои шутки, тогда пусть мой брат вернется.

В о в о ч к а. Я тут ни при чем, болота сами по себе! Я не знаю, что это. И почему все так.

К и р и л л. А я знаю. И я скажу, зачем тебе все эти розыгрыши. Ты решил нам всем отравить отдых. Ты просто всем нам завидуешь. Потому что у тебя нет красивых вещей...

В о в о ч к а. Да нужно мне!

К и р и л л. Потому что у нас нормальные родители, а у тебя мама со шваброй.

Вовочка кидается на Кирилла, но тот его отбрасывает точным ударом.

К и р и л л. Полегче, крысеныш. Я в секцию бокса хожу. В то время, как ты гадишь в подъездах в своем Бибиреве или Лыткарине, где уж ты там живешь?..

Т о л с т ы й Д и м а. Все-таки давайте его больше не злить. Вдруг это не розыгрыш, а все на самом деле?

Вовочка обводит взглядом одноклассников и торжественно начинает.

В о в о ч к а. Однажды поздним вечером несколько мальчиков говорили в комнате. Это была комната как комната... Только окошко было открыто...

О л е г (*в панике*). Давайте закроем окошко!

Кидается к окну, дергает за шпингалеты, пытаясь закрыть окно. Паша помогает ему...

В о в о ч к а (*повествует*). Хотели они закрыть окно, но только было уже поздно...

О л е г. Поздно? Почему поздно?

В о в о ч к а. «Почему слишком поздно», — хотел спросить один мальчик и не успел. Сам увидел, почему.

Туча черных бабочек клубится у окна, вползает в комнату... Нет, не бабочки это... Это темные лапы елей вдруг живут своей жизнью — тянутся из лесу, хватают за горло детей, душат... Олегу удается сбросить с себя удушающие ветки... Но Паша падает замертво...

Паша стонет во сне. А к Вовочкиной кровати — он теперь спит на кровати — подходит Олег. Он смертельно напуган.

О л е г (*просительным шепотом*). Только ничего больше не рассказывай, ладно? Вот, возьми... адидасовский спортивный костюм. Тебе же вроде нравится. Пожалуйста.

Олег ждет, не скажет ли чего Вовочка, но тот лежит с закрытыми глазами. Олег пятится к своей кровати. Вовочка открывает глаза. На груди его сидит крыса.

В о в о ч к а. Зачем тебе все это нужно? Разве этого я хотел?

К р ы с а. А разве нет?

Не крыса — красавица Пульхерия сидит на кровати у Вовочки, ласково гладит его по голове.

П у л ь х е р и я. Ты же помнишь, как этот Олег тебя дразнил. Как он всем говорил, что от тебя пахнет туалетами, которые убирает твоя мама. Как в пятом классе вы вместе делали лабораторную работу, но ему учителя натянули «четверку», потому что его папаша проплатил ремонт в школе, а тебе поставили «неуд». Как он для смеха украл листок с твоим сочинением и насажал на этот листок коричневых пятен... Мол, листок тоже из туалета...

В о в о ч к а. Конечно, я это все помню. Но... Я бы... вообще-то... хотел все это забыть.

П у л ь х е р и я. Хочешь? Забудь. Но разве ты хочешь?

В о в о ч к а. Почему ты думаешь, что я такой злой? Я могу быть добрым. Могу!

П у л ь х е р и я. Разве ты можешь?

Вовочка открывает рот, чтобы возразить, но Пульхерии нет, а крыса с мелким топотом скрывается в углу.

В спальне девочек Сашенька достает записку графа. «Мой друг, приди ко мне». Читает ее снова. Одевается, выходит из спальни...

Сашенька идет по ночной тропинке к флигелю... Черная бабочка запутывается в ее волосах, Сашенька отмахивается... И останавливается в удивлении — видит, что сгоревший флигель целехонек. В окнах свет, слышны оживленные голоса.

Сашенька идет по лестнице, входит в библиотеку. Застывает, пораженная.

С а ш е н ь к а. Я пришла записку отдать... Я нашла записку...

Но на Сашеньку никто не обращает никакого внимания. Там идет заседание. Под потолком болтается тусклая электрическая лампочка... Разведен огонь в камине, и человек в кожаной куртке, председатель — красивый молодой человек Сергей Викулович с открытым, хорошим лицом, — подтапливает камин книгами

из библиотеки, снимая их с полок... Перед ним — мертвые мужики, которых он пытается вразумить.

М л а д ш и й. Побойся Бога, Серега... Нету хлеба, весь вы уже забрали...

П р е д с е д а т е л ь. Совести у тебя нет, Клим Викулыч, а не хлеба... Как же это у тебя нет хлеба?

Председатель ловко кидает в камин еще стопку изящных томиков. Мужики глядят неодобрительно.

С т а р ш и й (*не выдерживает*). Что ж вы барское добро изводите так, на растопку-то... Вон он — лес, пошли нарубили дров березовых... Вон топор-то лежит... Хороший топор, справный...

Старший берет в руки топор, по-хозяйски смотрит, хорошо ли прилажено топорище, постукивает топор об стенку.

П р е д с е д а т е л ь. Березы — это народное достояние, я их буду охранять. А книги мы свои напечатаем. Ты мне скажи, зачем я вас звал: где хлеб? Все равно отдать придется.

С т а р ш и й. ...С лебедой хлеб едим, дети с голоду пухнут.

П р е д с е д а т е л ь. Лучше хлеб с лебедой, чем пирог с бедой, как говорится... Не сдадите излишки зерна — будет вам беда.

М л а д ш и й. Какие излишки! Смеешься ты, что ль, над нами, Сережа!

П р е д с е д а т е л ь. Нет, это вы мне в глаза смеетесь! И не Сережа, Сережа был да весь вышел, дядя Клим, я теперь для вас — товарищ председатель! Давно надо было, как в Подборье товарищи поступили со своими кулаками, окончательно с вами все решить!

С т а р ш и й. Ты никак мне грозишь? Мне? Дядьке своему?

П р е д с е д а т е л ь. Я-то помню, как мой отец на вас от зари до зари...

М л а д ш и й. Сережа! Что ты делаешь? Ты же видишь, как мы живем. Ты же наш!

И тут старший бесшумно и сильно ударяет сзади председателя топором. Хлещет фонтаном кровь.

М л а д ш и й. Клим Викулыч, да это же Серега! Что ты делаешь!

И помогает старшему добить председателя. Сашенька кричит. Мертвые мужики в ярости крушат все вокруг, и Сашеньке грозит опасность. Сашенька уворачивается от ударов окровавленного топора.

Удары мужика все ближе.

Хозяин отвлекается от бумаг. Поворачивается на далекий крик Сашеньки. Видит своим колдовским фамильным зрением сквозь стены кричащую во флигеле Сашеньку. За спиной возникает Пульхерия.

П у л ь х е р и я. Нравится? Одно твое слово — и дети целы.

Хозяин поворачивает голову и видит, как в спальне мальчиков на лоб спящему Паше садится черная бабочка... И как красный петух появляется и клюет эту бабочку... Петух кричит.

Из Пашиного лба хлещет кровь. И тут как тут — кухонный мужик, он алчно склоняется над истекающим кровью Пашей, предвкушая поживу, но оборачивается, чувствуя — сквозь стены и леса — взгляд Хозяина, и тут же виновато скукоживается, подхватывает красного петуха под мышку и исчезает... Паша стонет во сне...

П у л ь х е р и я. Ты же *хочешь* вмешаться.

Х о з я и н. Прохор, где отчет о прибылях и убытках? Ты совсем забросил бизнес. Мне придется тебя уволить.

П у л ь х е р и я. Как я люблю, когда ты в хорошем настроении и шутишь.

Хозяин и Пульхерия обмениваются враждебными взглядами. Хозяин демонстративно отворачивается от видения кричащей во флигеле с мертвецами Сашеньки и погружается в бумаги.

...Сашенька уворачивается от топора и падает на сундук, стоящий в углу. Мужик топором задевает лампочку, которая взрывается. Темнота. В камине вспыхивает пламя...

Доносится крик петуха. Это красный петух под мышкой у кухонного мужика кричит. И библиотека преображается.

Уютно горят свечи в канделябрах, изуродованные портреты предков

графа целы, блестит навощенный пол. Но то, что происходит в библиотеке, далеко от спокойствия.

На коленях перед графом — юная пара. Граф ироничен и безжалостен. Ставит на место книжки, которыми только что председатель топил печку. Книжки снова целехоньки, только чуть в золе запачкались. Граф бережно отряхивает их.

Г р а ф. Дуэли не будет. Вы отняли у меня любовь и честь, а я отниму у вас жизнь.

О н. Вы бесчестны, ваше сиятельство, и я рад, что я успел вам это сказать.

Г р а ф. Человек, которого я приютил в своем доме... Которому дал кусок хлеба и приличное занятие... Учитель музыки! И который посмел...

О н а. Это не то, что вы думаете, клянусь...

Г р а ф. Я паду на дуэли, а вы повенчаетесь и будете наслаждаться любовью? Я не могу драться на дуэли с простолюдином.

И граф целится в него, потом в нее. Колеблется.

С а ш е н ь к а. Я пришла отдать вам записку, потому что поняла — это не записка. Это всего лишь несколько строк из стихотворения. Я потом книгу нашла. Это, видимо, романс сочиняли. Видите, здесь ноты. Он ведь — ее учитель музыки? Это не записка.

Г р а ф (*любовникам*). Это правда?

О н а. Сколько раз я пыталась вам сказать это...

Г р а ф. Боже мой... Дитя мое... Как я виноват перед тобой...

О н а. Не прикасайтесь ко мне... Я люблю его, а не вас. Люблю...

Граф стреляет в молодого человека, тот падает, истекая кровью. Граф хочет выстрелить в нее, но колеблется.

О н а. Ненавижу тебя, этот дом. Сколько раз я мечтала, чтоб у этих портретов — не знаю — глаза лопнули, чтоб все это сгорело... Чтоб эти книжки сгорели, чтоб...

Граф стреляет в нее. Поворачивается к Сашеньке.

Г р а ф. Вот так умерла моя жена... Вы разгадали тайну этой записки... Но все бесполезно, все! Видите, ничего изменить нельзя! (*Смотрит на свои руки, которые горят огнем — от пальцев языки пламени. Говорит Сашеньке.*) Вы пришли узнать, как умерли ваши родители?

С а ш е н ь к а. Я думала... вдруг... вы знаете... Вдруг... Я смогу их увидеть. Вас же я вижу!

Г р а ф. Да... мертвые не уходят. Они следят за нами... Это верно...

С а ш е н ь к а (*для нее очень важно то, что она сейчас говорит*). Помогите мне увидеть папу и маму. Они умерли, когда мне было три года. Меня дедушка и бабушка воспитывают.

Г р а ф. Увы, это невозможно. Я не могу помочь вам увидеться с вашими родителями. (*Сашенька взволнованно смотрит на него.*) Ваши родители... Они живы.

Паша не может встать с кровати, трет голову... Болит голова, но на него никто не обращает внимания. Все взгляды — на Вовочку.

Вовочка примеряет спортивный костюм, подаренный Олегом. Он куражится над недавним врагом. Кирилл презрительно наблюдает за этим.

В о в о ч к а (*недовольно*). Чего-то мне великоват...

О л е г (*подобострастно*). Ну что ты! Отлично сидит!

В о в о ч к а. И телефон твой мне не нужен. Это отстой... Все равно все мобильники вырубились. Вот телефончик Кирилла мне нравится.

К и р и л л. С какой стати я должен отдать тебе мой телефон?

В о в о ч к а. А с такой стати, что вот приедет гроб на колесиках и заберет тебя. Вот откроется эта дверь в стене и...

Т о л с т ы й Д и м а. Не надо, Емельянов! Может, ты возьмешь мой телефон? И кроссовки мои возьми, «Найки» коллекционные.

В о в о ч к а. Кроссовки так себе. Я знаю эту марку, их уже не носят. Ну, давай, сгодятся. Но телефончик Кирилла я бы взял. Там игры прикольные.

Мальчики обступают Кирилла. Он один не сломлен, не боится Вовочку и не собирается уступать.

В о в о ч к а. Ну? Чего ты смотришь, Олежек? Врежь ему! Своему дружку!

Олег колеблется.

В о в о ч к а. Хорошо. Для тех, кто не понял. Однажды — не поздним вечером, кстати, а ясным утречком, вот как сейчас, — один мальчик, звали его Олег... Были у него, кстати, красивые очки... По-моему, «Хьюго Босс»...

К и р и л л. Да ты, крысеныш, знаток, я смотрю... Ходил на витрины облизывался? Посмотри на себя — тебе никакой «Хьюго Босс» не поможет!

Олег в ужасе от поведения Кирилла и пытается задобрить Вовочку, сует ему очки...

О л е г. Не слушай его, Емельянов... На! Возьми! Прошу тебя!

Вовочка надевает красивые очки, выглядят они на нем нелепо.

К и р и л л (*Олегу*). Как я мог с тобой дружить?

О л е г. Отдай телефон, сказано!

Вовочка удовлетворенно наблюдает, как Кириллу делают темную.

Полина — мама Вовочки — читает письмо от сына вслух хмурому человеку в подтяжках, развалившемуся на диване.

П о л и н а (*читает письмо, слышен голос Вовочки*). «Дорогая мамочка, отдыхаем мы хорошо. Одного мальчика чуть не сожрало черное пятно, а другого мертвецы утянули в болото...»

Тут Полина запнулась. Стала читать про себя, но по-прежнему слышен голос Вовочки.

Г о л о с В о в о ч к и. Кормят хорошо. Я ничего не ем. Учительница Валентина Тимофеевна превратилась в русалку и ночами хохочет. Скоро приедет гроб на колесиках, поэтому мне подарили много красивых вещей. Адидасовский костюм я отдам тебе, все равно Олежку, он теперь мой друг, задушит белая простыня, а тебе, мамочка, костюмчик пойдет, у тебя никогда такого не было...

Хахаль слушает, скрывая раздражение, но не выдерживает — перебивает Полину.

Х а х а л ь. Ты считаешь, это нормально, что твой сын тебе такое пишет? Распустила сынка, женское воспитание.

Полина смотрит на письмо. Хахаль обнимает ее.

Х а х а л ь. Ну? Сейчас будешь думать, переживать? Неделя — и вернется твой сыночек.

П о л и н а. Поскорей бы уж. Мне кажется, ему что-то угрожает.

Х а х а л ь. Да что ты такая? Приедет твой Вовочка, снова нам встречаться будет негде... Строгость нужна, отцовский ремень, а где взять? Потому что он все время врет, придумывает...

Хахаль обнимает Полину. А в голове ее звучит голос сына.

Г о л о с В о в о ч к и. Но знаешь, что прикольно, дорогая мамочка? Меня здесь теперь все боятся! Что я скажу — всё делают. Живу, как самый главный. Скажу — избейте Кирилла Кондрашова, и они выполняют, так меня боятся...

Полина тоже обнимает хахаля... Но мысли полны сыном. То, что Вовочку боятся одноклассники, окончательно ее убеждает, что все в письме — фантазии. «Врет, придумывает...» — шепчет она.

Сашенька находит Вовочку одного в спальне мальчиков. Он сидит на кровати.

С а ш е н ь к а. Как хорошо, что я тебя нашла, Емельянов... Мне надо с тобой поговорить... Мне сказали, что мои родители... Что мои родители живы. Да что с тобой?

Сашенька с удивлением разглядывает Вовочку. Тот в чужих красивых вещах. В нелепо на нем выглядящих затемненных очках. На кровати — куча подношений от запуганных одноклассников.

И тут вваливаются Олег и толстый Дима — они тащат Кирилла, у которого из носа капает кровь. Олег подобострастно протягивает Вовочке телефон Кирилла.

О л е г. Держи, Вовчик, как ты и хотел.

Вовочка берет телефон, любуется им, жмет на кнопки.

С а ш е н ь к а. Слушай, это же Кирилла Кондрашова наладонник!

В о в о ч к а. Теперь мой.

К и р и л л. Послушайте, вы здесь все сошли с ума. Это же все подстро-

ено! Этот Вовочка все и подстроил. Он видит, что вы боитесь, и...

Толстый Дима. А черные бабочки? А Петя, а Паша?

Кирилл. Черные бабочки живут на болотах. Петька сбежал домой. Паша...

Все смотрят на Пашу, который лежит в прострации на койке, с кровавым пятном на лбу...

Кирилл. Объелся, заболел, пройдет...

Вовочка. Что-то ты много разговариваешь. Сейчас приедет гроб на колесиках... За тобой...

Олег. Нет! Прошу тебя... Прошу...

Кирилл. Крысеныш их запугал и решил, что он король. Председатель дохлых крыс.

Сашенька (*Вовочке*). Емельянов, что вообще здесь происходит?

Присутствие Сашеньки накаляет атмосферу. Мальчики не только противостоят друг другу, но и борются за ее внимание.

Вовочка. Знаешь, кто это? Олег Ефименко — мой раб.

Олег улыбается — вроде дружеская шутка.

Сашенька. Володя, я тебя не узнаю.

Кирилл. А чего его узнавать? Крысеныш, урод, ничтожество. Папа говорит — бедные все такие...

Вовочка (*спокоен, мстит*). Однажды — не поздним вечером... Однажды прекрасным летним днем в загородном доме дети услышали стук. Ближе и ближе... Дети думали, что раз они заперли окна и двери, они в безопасности.

Действительно, издалека слышится ритмичный стук. Он приближается.

Олег. Нет! Умоляю тебя! Хочешь, на колени встану? Хочешь, что угодно сделаю, только не надо больше...

Но глаза Вовочки горят, он торжествует.

Вовочка. Приз — в студию! Гроб на колесиках, встречайте!

Стук нарастает. Все в ужасе смотрят на дверь в стене. Дверь сама собой распахивается. Олег кричит.

Вовочкина мама, оттолкнув спящего хахаля, вдруг вскакивает ночью и начинает одеваться... Она идет выручать сына, чувствуя, что он в беде. Хахаль просыпается, ловит ее, пытается обнять.

Полина. Я должна идти. Я чувствую, мой сын в беде.

Хахаль. Ты сошла с ума.

Полина. Я иду его выручать.

Хахаль. Ты так никогда не устроишь свою жизнь, Полина, никогда, это я как друг тебе говорю. А твой сын вырастет и даже спасибо тебе не скажет. А ты одна так и будешь.

Полина спешно одевается. А хахалю говорит одно слово: «Уходи».

Дверь в стене открыта... И оттуда сам собой выплывает гроб и надвигается на Кирилла.

Сашенька. Прошу тебя, прекрати это...

Вовочка. А я думал еще про парочку белых простыней рассказать историю!

Олег. Прошу тебя, только не это!

Вовочка. Тогда проси прощения. Говори: «Я твой раб».

В шикарной прихожей Полину буравит глазами экономка в фартуке и в наколке. Отец Кирилла в халате, его подняли с постели.

Полина. ...Телефоны не отвечают, письма тревожные...

Отец Кирилла. Ну, мой Кирилл никогда не звонит — не пишет. С ними Валентина Тимофеевна, она прекрасный педагог, с дипломом ассоциации «Новые учителя России»...

Училка и шофер, решив проверить детей, заглядывают в спальню мальчиков. Гроб на колесиках летает по комнате, белые простыни душат детей. Черные бабочки сидят на их лицах. Красный петух выклевывает глаза лежащему Паше. Училка не теряет благодушия, ведь она видит только то, что хочет увидеть...

Училка. Кто курил в помещении? Все равно узнаю, накажу... Спать, дети, спать. Завтра линейка, экскурсия...

Училка и шофер, взявшись за руки, безмятежные и счастливые, уходят.

Полина в прихожей, а в квартире Олега веселье. Женские крики, музыка.

П о л и н а. Детям грозит опасность. Я чувствую...

О т е ц О л е г а. Слушай, нет настроения сейчас о детях говорить, понимаешь? И за такие деньги отдых не может быть плохим.

Белые простыни летают по спальне и душат детей. А гроб на колесиках открывает свою крышку... И там — пустота, только старые письма и черные бабочки... Гроб преследует детей. Все в ужасе...

В о в о ч к а (*Сашеньке*). Тебе ничего не грозит, Сашенька... Ничего! Ты мой друг. Помнишь... ты мне говорила, что ты мой друг? Я научусь дружить.

С а ш е н ь к а. Тебе не идут эти очки, Емельянов.

В о в о ч к а (*снимает очки*). Что? Что ты мне хотела рассказать о своих родителях?

С а ш е н ь к а. Спрашивай своих рабов, Емельянов... Нам не о чем говорить...

В о в о ч к а. Ты обещала меня учить латинским словам! Я... я могу все остановить, если тебе это нужно!

С а ш е н ь к а. Это тебе нужно, Володя.

В о в о ч к а (*пытается все вернуть*). Гроб на колесиках уехал... Белая простыня свернулась конвертиком... Все это было только понарошку!

На мгновение комната приобретает обычный вид. Простыни складываются. Бабочки садятся на стену... Становятся не черными, а радужными... Но это лишь на мгновенье. Кошмар возвращается...

В о в о ч к а (*отчаянно*). Однажды поздним вечером выяснилось, что все это было понарошку... Что все показалось... что все это лишь истории, придуманные просто так...

Но Вовочкины рассказы потеряли эффективность! Кошмар вернулся. Простыни душат детей. Красный петух клюет глаза Паше... Стены становятся прозрачными... И видны все страхи и насилия, которые происходили на этом месте.... Мужики рубятся с председателем... Граф убивает жену с любовником... И — новые, страшные звероподобные косматые воины с мечами соткались, точно отражения в стекле... И страшная голова с оскаленными зубами повисла в воздухе...

С а ш е н ь к а. Прекрати, Емельянов, ты же обещал...

В о в о ч к а. Оно все — само... я здесь ни при чем...

С а ш е н ь к а. Я тебе не верю.

Сашенька открывает гроб на колесиках. Тянется к старым письмам внутри. Это беспорядочная куча документов разных времен, от листка 1920-х годов о продразверстке до старинных писем, от старых советских газет 60-х годов до визитной карточки начала XIX века...

В о в о ч к а. Не трогай ничего этого!

С а ш е н ь к а. Этот человек — из огня — сказал мне, что мои родители живы. И я хочу знать... любой ценой...

Протягивает руку, берет одно из старых писем. Бумага вспыхивает... Сашенька исчезает в огне.

Полина едет на попутном грузовике. Шофер — человек криминального вида. Плотоядно смотрит на Полину.

Сашенька снова в библиотеке. Она медленно приближается к графу, который сидит за столом. В руке у графа — револьвер. Он читает записку. Потом приставляет револьвер к своему виску. Потом вытягивает руку и грозит револьвером кому-то невидимому.

С а ш е н ь к а. Я вам письма принесла... Ваша жена пишет своей подруге, что верна вам...

Г р а ф. Но она все равно любит его... Ничего изменить нельзя... Разве ты так не считаешь?

С а ш е н ь к а. Я не знаю.

Снова два силуэта на коленях перед графом, молят о жизни, о любви... Снова граф целится в лоб сопернику. Опускает пистолет.

Г р а ф. Идите. Венчайтесь. Будьте вместе. Я отдохну.

И юные любовники бросились друг другу на шею... Оба, плача бла-

годарными слезами, стали целовать графу руки...

Г р а ф. Что мне до вас? Любите. Предавайте. Изменяйте. Делайте что хотите. Мне-то что? Если б я понял это раньше...

С а ш е н ь к а. Почему мне сказали, что мама и папа умерли?

Г р а ф. Они живы, здоровы, счастливы... У них новые дети и новые семьи. Однажды они разлюбили друг друга...

С а ш е н ь к а. И бросили меня?

Г р а ф. Дитя мое... Те, кто любит, — те изменяют и предают. Они тебя предали.

С а ш е н ь к а. Но почему дедушка не сказал мне?

Г р а ф. Этот кабинет... Несколько любимых книг... Огонь больше не жжет мне руки. Спасибо тебе, дитя мое.

Сашенька плачет.

Прохор и Хозяин в кабинете мрачно смотрят телевизионные новости. Цунами в Индонезии. Ураган в Австралии. Смерчи в Орловской области.

П р о х о р. Процесс пошел. Добра не ждешь, я надеюсь?

Х о з я и н. Я уже как-то привык, что ты в женском обличье, Прохор. Сложно мне с тобой как-то стало по-мужски разговаривать.

П р о х о р. Насильно мил не будешь! А из-за твоего упрямства скоро Черные Боры под землю и провалятся. Процесс, говорю, пошел. Граф жену простил. Сидит, книжки читает. Мужики с председателем самогонку пьют. Голова Кочумая, великого скифского воина, нарисовалась, как новенькая, из краеведческого музея, предъявы кидает — что в третьем веке нашей эры бой скифов с гуннами был проигран не по честным понятиям, а по измене.

Х о з я и н. Чтоб я этого больше не слышал!

П р о х о р. Ну да, неприятность, кровавая история, два войска сошлись, два великих воина бились, и Кочумаю в глаз лучник, спрятанный на дереве, стрелу вогнал...

Х о з я и н. Чтоб я этого больше не слышал — предъява, измена, понятия. Нет... Ты мне в женском обличье больше нравишься.

П р о х о р. Наконец-то. А вообще-то, так сейчас вся бизнес-элита разговаривает. Поэтому у тебя и бизнес не идет, что ты не мыслишь в современных категориях. (*После паузы.*) Болота кипят... Быть настоящей беде.

Х о з я и н (*забеспокоился*). Что значит — болота кипят? Что ты имеешь в виду?

П р о х о р. А ты посмотри. Тебе не понравится.

Х о з я и н. Пусть весь мир провалится, я умру обычным человеком вместе с этим миром.

Задушенные, окровавленные одноклассники лежат без чувств в спальне... Красный петух выклевывает им глаза... Вовочка пытается отбить у летающей белой простыни последнего живого — Олега... Но белая простыня настигает их...

Водитель грузовика пытается обнять Полину.

П о л и н а. Оставь меня... Мне к сыну. Я еду к сыну.

Водитель не верит, хватает Полину.

В о д и т е л ь (*со смехом*). Нет у тебя никакого сына!

П о л и н а (*с силой*). Есть! Есть у меня сын!

Полина отталкивает водителя и выпрыгивает из грузовика.

Она целеустремленно идет по дороге мимо указателя «Черные Боры». Достает из сумки бутерброд, начинает на ходу жевать. За спиной немедленно возникают мертвые мужики. Жадно принюхиваются к хлебному запаху. Полина роняет хлеб в грязь. Она расстроенна. Но все же решает не поднимать хлеб из грязи.

Это спасает Полине жизнь — мертвые мужики кидаются поедать хлеб и оставляют ее в покое.

Хозяин смотрит на болота. Сгущается туман. Болота будто кипят. В тумане этом, как в бульоне, мелькают кости, черепа, которые превращаются в лица, взгляды, улыбки. Но много и стона, слез, страдания... Крестьяне, солдаты, бабы, иноземные воины... Те, кого не оплакали,

за кого не отомстили, о ком не пожалели...

Х о з я и н. Вы много страдали... Вас обманывали, предавали, убивали... Мне жаль вас... Делайте что хотите. Но я не с вами. И я не отдам за вас свою единственную человеческую жизнь.

Яркие свечи в канделябрах. Роскошные яства на столах. Испарения болот еще сохраняют свою смутность, но они все уже при деле. Одни мертвецы стали господами в париках и танцуют. Другие — слугами и трут паркет, подают тарелки... За столом — неразлучная троица — мужики и председатель. Они пьют водку «Черноборская». Продолжают бесконечный разговор.

С т а р ш и й. Серега! Да как же тебе не стыдно. Бога ты не боишься.

П р е д с е д а т е л ь. А как вам не стыдно излишки зерна от родной страны прятать, дядя Клим?

С т а р ш и й. Враги мы с тобой. Вот как вышло. Я-то думал Ульяну тебе посватать... А ты вон как... На дядьку...

П р е д с е д а т е л ь. Ульяну? (*Задохнулся.*) Ульяну?

И Ульяна тут же соткалась из тумана, сидит, лузгает семечки. И председатель смотрит на нее, и решимость добиваться хлеба любой ценой слабеет.

С т а р ш и й. Только мое условие такое — венчаться.

П р е д с е д а т е л ь. Дядя Клим, так где же? Церквы-то все порушили.

С т а р ш и й (*шепотом*). В Подборье есть часовня... Там тайные службы по праздникам.

Председатель хмурится, шепчет под нос: «Ишь, контра недобитая», но встречается взглядом с Ульяной и теряется. Ульяна угощает председателя семечками. Старший мужик выпускает из рук топор, который уносит призрачный слуга, как ненужную вещь.

М л а д ш и й. Давно бы так-то, Серега... Да мы ж родня... По рукам, что ли?

Председатель и старший мужик жмут друг другу руки. Гремит гром где-то вдалеке.

Прохор смотрит выпуск новостей по телевизору. Грозы, смерчи. Наводнения и катастрофы по всему миру.

П р о х о р. Только бы Кочумай не вылез раньше времени...

И в кабинете возникает страшная отрубленная голова — оскаленные зубы, стрела в глазу, кровь из глазницы.

П р о х о р. Уйди, Кочумай... Уйди, откуда пришел. Быть беде.

Голова скифского воина Кочумая скалит зубы — ухмыляется.

Проселочная дорога теряется в болотах. Ветер усиливается. Хлещет дождь. Полине идти все трудней. Она понимает, что сбилась с пути.

П о л и н а. Жди меня, Вовочка! Я иду! Иду!

И вдруг спотыкается. Полина натыкается на пень. Но это не пень, а молодой человек в клетчатой рубашке, в высоких резиновых сапогах. Это Хозяин.

Х о з я и н. Идти совершенно невозможно, и не пытайтесь.

П о л и н а. Я иду на базу отдыха. И я туда приду. Льет, как будто конец света...

Х о з я и н. Конец света? А что, так заметно?

П о л и н а. А вы веселый. Смешно шутите.

Х о з я и н. Чувство юмора — это моя слабость. В том смысле, что у меня его совсем нет. Хочу пошутить — и не могу. Ни разу.

П о л и н а. Тоже смешно сказано.

Х о з я и н. Разрешите представиться. Михаил Михеев... менеджер.

П о л и н а (*смеется*). Менеджер? Да какой же вы менеджер?

Х о з я и н (*расстроен*). А что, неужели совсем не похож?

П о л и н а. Конечно, нет. Но вы мне покажете, где здесь эти самые Черные Боры?

Х о з я и н. Вы видали когда-нибудь, как кипят болота?

П о л и н а. Разве болота могут кипеть? А говоришь, чувства юмора нет. Опять шутишь!

Кафе «Встреча» — стекляшка на проселке. Полина и Хозяин входят туда —

спрятаться от дождя. В кафе один продавец-официант — кухонный мужик. Видит Хозяина и замирает, пораженный. Хозяин наливает Полине горячий чай из самовара.

П о л и н а (*продолжает рассказ*). Я, наверное, уже сутки иду. И все не дойду никак.

Х о з я и н. Это неудивительно... И не должна никак была дойти! Болота кипят, ветер разбушевался, березы озверели, елки притаились.

П о л и н а. «А на дороге мертвые с косами стоят», помнишь, в кино?

Х о з я и н. Что-то в этом роде...

П о л и н а. Слушай, ты та-акой нервный... Всего боишься... Ты не бойся. Я вот чувствую, что-то там не так на этой базе отдыха, и то не боюсь...

Х о з я и н. Не боишься? Почему?

П о л и н а. Опять шутишь. Ну... не боюсь... Потому что там же мой сын. Ну я же приду и все улажу, правильно? Дай я тебе чаю, горяченького... Ты мне покажи, в какую дальше сторону, где база отдыха... Дождь мне не страшен.

Хозяин ловит жадный взгляд кухонного мужика, того заворожила бьющаяся жилка на шее Полины, он глаз с нее не сводит.

Х о з я и н (*вздыхает*). Давай я тебя лучше провожу.

Белая простыня поймала и душит Олега.

О л е г. Спаси... Вовчик... Спаси меня...

В о в о ч к а (*простыне*). Лучше меня возьми... Оставь его в покое!

Олег тянет руки к Вовочке, кричит.

Полина и Хозяин идут по дорожке в парке. Хозяину очень не нравится все, что он видит. Дождь стих, но в воздухе — черные бабочки так и кружатся... Задевают по лицу крыльями... И смешной красный петух вдруг вскочил Полине на плечо. Хотел клюнуть в глаз, насилу стряхнули... А серая крыса бежит, стараясь поспеть за Хозяином... А еще быстрыми тенями проносятся всадники — древние воины Кочумая и Аттилы. А Полина не замечает ничего и дружески болтает с Хозяином.

П о л и н а (*про проносящихся всадников*). А это кто? Реконструкторы, что ли?

Х о з я и н. Древние скифы.

П о л и н а. Молодцы! Это ж сколько труда надо, чтоб так все похоже, а?

Х о з я и н. Тут, на этом самом месте, была такая история в незапамятные времена. Две рати сошлись, и решено было, чтоб рати не губить, двоим вождям, двоим великим воинам только сойтись. Тебе интересно?

П о л и н а. Я вообще люблю, когда рассказывают.

Х о з я и н. Так вот. Скифского вождя Кочумая гунны обманом победили. У него, понимаешь, пророчество было — что он от меча не погибнет. Что никакой меч его не одолеет... Так гунны лучника вон на то дерево посадили... Стрела в глаз Кочумаю и вошла... Обидно, правда? Что обманом великую битву выиграли...

П о л и н а. Турнир тут у вас? Знаешь, никогда не могла этого понять. Ну зачем убегать из своего времени? Дали жить — живи. Я бы не хотела, чтоб мой Вовочка играл в такие ролевые игры.

Х о з я и н. Ты так любишь своего сына?

П о л и н а. Ну да. А как еще.

Х о з я и н. Ну а что ты при этом чувствуешь, когда любишь?

П о л и н а. Ты, что ли, не женат?

Х о з я и н. Мечтаю. Мечтаю жениться.

П о л и н а. Шутишь опять!

В разгаре бал призраков. Но готовится еще большее торжество — свадьба бывшей жены графа и ее любовника... И председателя и племянницы Клима Викуловича Ульяны... И тут же смешная пара — училка и шофер... Они танцуют, нежно глядя друг другу в глаза... А еще прибывают молчаливые скифские воины.

Граф держит за руку Сашеньку и говорит с нею.

Г р а ф. Двести лет я мучился. Из-за чего?

С а ш е н ь к а. Но разве папа и мама совсем забыли меня?

Г р а ф. У них — другие дети, а у тебя будет другой отец...

Глаза Сашеньки полны слез.

Г р а ф. Мы будем читать книги, играть на рояле... И ты забудешь. Все будет хорошо.

Полина и Хозяин входят в спальню... Все растерзано. Бездыханные тела школьников на кроватях. Один Вовочка стоит посреди комнаты.

В о в о ч к а. Если меня тоже съест черное пятно, то все будет как раньше... Но... теперь у меня больше не получается... Я говорю... и... ничего...

П о л и н а. Вовочка!

В о в о ч к а (*с отчаянием*). Однажды поздним вечером одного мальчика, который погубил всех своих товарищей, съело черное пятно. Оно сначала было маленьким, казалось, просто черная бабочка сидит на стене... Но оно становилось все больше и...

Полина кидается к Вовочке, но Вовочка исчезает в черном пятне в стене. Потом исчезает и пятно... Полина утыкается в гладкую стену...

П о л и н а. Вовочка!

Полина бьется о стену. Хозяин некоторое время смотрит на Полину. Подходит и берет ее за руку.

Х о з я и н. Пошли.

Хозяин подводит ее к окну. Солнце падает на их лица. И арка радуги протянулась в небе. Крыса в углу комнаты превращается в Пульхерию.

П у л ь х е р и я. Подумай. Что ты делаешь? Ты ведь так не хотел, а это навсегда. И ради кого? На что ты польстился? Сбоку нет глазного зуба, хроническая язва двенадцатиперстной кишки, самые дешевые колготки, купленные на рынке у вьетнамцев, узел на бретельке лифчика... Что в них есть такого, в этих обычных тетках, чего нет во мне?

Х о з я и н. Прости меня, Пульхерия.

Пульхерия бьет его по лицу. Хозяин целует ей руку. И поворачивается к Полине.

Х о з я и н. Ничего не бойся... (*Смотрит на радугу.*) Радуга-дуга... Не жалей дождя. Дай нам солнышка. Колоколнышка.

И по старому заклятью радуга становится путем в скрытый мир. Хозяин и Полина исчезают в сиянии радуги.

Полина и Хозяин оказываются в поле, где смешались все ожившие мертвецы. Где грозно выстроились друг напротив друг друга воины — скифы и гунны. Безголовый Кочумай в полном боевом облачении прилаживает себе голову. Вытаскивает стрелу из глаза. Земля колеблется.

К о ч у м а й. Я хочу справедливости.

А т т и л а. Посмотри, какую тризну мы тебе устроили... Чем ты недоволен? Посмотри, сколько коней и рабов мы положили в твой курган.

К о ч у м а й. Ты обманом завладел этой землей. Земля моя.

Колеблется земля, дрожит.

К о ч у м а й. Я хочу нового поединка! И кто мне помешает?

Х о з я и н. Ты. Ты сам должен это сделать. Видишь, как дрожит земля? Ей нужна не справедливость, а покой.

К о ч у м а й. Меня сразили обманом. В честном поединке я бы победил. И все было бы по-другому.

Х о з я и н. Что было — то было. Этого не поправить. Надо забыть...

К о ч у м а й. Нет!

Х о з я и н. Да! Иначе вспять пойдут реки, вздыбятся океаны... Что было, то было. Ты великий воин, Кочумай, и ты, конечно, победил бы в честном поединке. Но только великих предают так ужасно. Это случилось с тобой. Только великих убивают предательски. И ты знаешь, что это уже случилось с тобой.

К о ч у м а й. Но ты будешь со мной, чтоб говорить о том, какой я великий воин? И что я мог бы победить, если б Аттила дрался по-честному?

Х о з я и н. Я теперь всегда буду с тобой.

Хозяин жмет руку Кочумаю. И снова лучник стреляет с вершины дерева... И стрела снова попадает в глаз воину. Падает Кочумай с криком... И вновь гунны отрезают голо-

ву Кочумаю... И перестает колебаться земля.

В столовой дети, целые и невредимые, сидят за столиками. А Вовочка обнимает Полину...

Поверх головы сына она встречается взглядом с Хозяином. И слышит его голос.

Голос Хозяина. Я не умру среди внуков, в своей постели. Я не проживу хорошую человеческую жизнь. И — главное — теперь я никогда не женюсь. Шутка.

Бумаги на столе у Хозяина. Только теперь папка «Прибыль» пухнет от бумаг. А папка «Отчет об убытках» пустеет. Последние листочки оттуда кидает Хозяин в уничтожитель для бумаг. Машинка урчит, выбрасывая бумажную лапшу...

Пульхерия. Жаль, что ты решил расстаться с бизнесом именно сейчас, когда дела пошли в гору. Вот видишь, прибыль.

Хозяин. Неудивительно. Я всегда знал, что без этого бизнес у нас в Черных Борах невозможен.

Дедушкин портрет зашевелился, закашлял. Бабочки зашевелились.

Дедушкин портрет. Терпи, внучек... Поболит — перестанет. Скоро вообще ничего чувствовать не будешь.

Хозяин (*бабочкам*). Ну вы, перестаньте. Сам скажу, когда нужно вылетать. Распоясались тут без хозяйского глаза. Теперь все будет подругому, как было суждено, так и станет, так что легкой жизни здесь не будет.

Пульхерия (*вдруг, искренне*). А я совсем уж думала — получится у тебя... Думала — от судьбы уйдешь! И вот... ты ведь этого так не хотел?

Хозяин. Зато ты хотела.

Пульхерия. Ты ведь будешь добр со мной? Не так, как твой отец?

Хозяин бросает еще порцию бумаг в уничтожитель.

Пульхерия. И вот... из-за тетки с мальчишкой... Которых ты и не увидишь-то больше...

Хозяин смотрит в окно... В руках его бинокль. Но и без всякого бинокля он видит Полину...

А безмятежная Полина смотрит в окно автобуса. На ее плече спит Вовочка. Полина поправляет себе волосы — осторожно, чтоб не разбудить сына.

Автобус возвращается в Москву. Дети дремлют. Училка в пиджаке, в очках.

Но когда шофер заводит грустную и нежную песню про разлуку, что, мол, не увидеться больше с милым дролечкой и разлука-расставаньице наступает, училка вытирает слезы под очками... И тихо подпевает...

И видит Хозяин, желая смотреть на Полину дольше, желая встретить ее взгляд, ее мысль о нем...

Видит, как приезжает автобус на школьный двор, как встречают Олега и Кирилла машины с водителями...

Полина счастлива — она поглощена тем, как Вовочка дружески прощается с одноклассниками... Все живы-живехоньки, целы-целехоньки... И близнецы живы-здоровы, только у Паши — шрам от клюва петуха, и мальчик то и дело потирает лоб...

Сашенька берет Вовочку за руку, подводит к бабушке и дедушке.

Сашенька. Дедушка, ты должен научить Вовочку латыни. Я хочу познакомить вас... Это мой друг, Володя Емельянов.

Бабушка и дедушка (*вместе*). Мы очень рады, что у тебя, Сашенька, теперь есть друзья...

Дедушка жмет Вовочке руку, а бабушка треплет Вовочку по голове.

И тут две семейные пары с кучей маленьких детей — целая толпа — кидаются на Сашеньку, душат ее в объятиях.

Дедушка. Сашенька... Мы решились... Наконец...

Бабушка. Это твои папа и мама, это твои отчим и мачеха, это твои братья и сестры... Так было решено когда-то, но нас мучила совесть, и вот мы решились...

Дедушка. Когда-то так было решено, но потом мы просто хотели, чтоб ты любила только нас.

Б а б у ш к а. Ты ведь не бросишь теперь бабушку и дедушку? Володя, вы ее друг, скажите ей — пусть она не сердится.

Д е д у ш к а. Прости нас.

Сашенька взволнованна... Она не решается обнять своих родителей. Вовочка ободряюще кивает Сашеньке. Сжимает ей руку.

В о в о ч к а. Иди, Сашенька...

Полина и Вовочка смотрят, как Сашеньку целуют новые братья и сестры...

Хозяин стоит у окна, смотрит вдаль, не отводя взгляд от Полины... За его спиной возникает Пульхерия.

П у л ь х е р и я. Ты ради нее себя потерял, а она и думать о тебе забыла...

Пульхерия подает Хозяину бинокль. Но Хозяин отводит ее руку. Он смотрит вдаль и видит на школьном дворе Полину, которая поглощена своим сыном...

И тут к Вовочке подходит Кирилл. Он протягивает ему свой телефон.

К и р и л л. Возьми на память... Однажды поздним вечером, помнишь?

В о в о ч к а. Спасибо, Кирилл... Мне не нужно.

Кирилл и Вовочка жмут друг другу руки. Как друзья. Может быть, они и станут теперь друзьями? Олег рядом — с него слетела прежняя самоуверенность... И Вовочка первым протягивает ему руку. И заставляет Олега и Кирилла пожать друг другу руки...

Вовочка подходит к Полине.

В о в о ч к а. Пошли домой, мама.

И тут наконец Полина оборачивается и — через леса, шоссе, проселки, болота — встречается взглядом с Хозяином, который не сводит с нее глаз. И улыбается ему.

«ВИСЛА»

I фестиваль польских фильмов в Москве

14—20 апреля 2008 года

Фестиваль «ВИСЛА», организованный Польским Фондом «Всперам» и Европейским рекламным агентством из Варшавы, будет первой культурной презентацией лучших произведений польской кинематографии.

Будут представлены фильмы:

«Аллея сопляков» (Aleja gowniarzy), «Беллиссима» (Bellissima), «Привет, Терезка» (Czesc, Tereska), «Эгоисты» (Egoisci), «Инферно» (Interno), «Судебный исполнитель» (Komornik), «Мой город» (Moje miasto), «Двойной портрет» (Portret podwojny), «Статисты» (Statysci), «Счастливый человек» (Szczesliwy czlowiek), «Варшава» (Warszawa), «Мои жареные цыплята» (Moje pieczone kurczaki), «Журек» (Zurek), «Кизи Мизи» (Kizi Mizi), «Площадь спасения» (Plac zbawiciela), «Жасмин» (Jasminum), «Пианист» (Pianista), «День психа» (Dzien swira), «Петя и волк» (Piotrus i wilk), «Сексмиссия» (Seksmisja), «Кингсайз» (Kingsajz), «Императорско-королевские дезертиры» (C.K. Dezerterzy), «Ва-банк» (VaBank), «Мишка» (Mis), «Фараон» (Faraon), «Ночи и дни» (Noce i dnie). Все фильмы будут показаны в оригинальной языковой версии с русскими титрами.

Фестиваль откроют фильмы **«Петя и волк»**, недавно получивший «Оскар», **«Кизи Мизи»**, номинированный на «Оскар», и закроет **«Пианист»**, получивший главную премию в Канне в 2003 году.

S U M M A R Y

TV-series against cinema
Round table talk

Zara Abdullayeva
Melancholia
Review of Ethan and Joel Coen's NO COUNTRY FOR OLD MEN (USA).

Kevin Canfield
Bardem breaks big
Portrayal of Javier Bardem.

Nina Tsyrkun
Artificial lawn
Review of Joe Wright's ATONEMENT (Gr. Britain — France).

Yury Bogomolov
Let's chat on EXTERMINATION
Review of Sergei Ursulyak's EXTERMINATION (Russia).

Anna Slapinia
Through the teenager's eyes
Review of Vladimir Kott's FLY (Russia).

Oleg Zintsov
The road

Semyon Ekshtut
Solitude of power

Personal rubrics.

Aleksandra Mashukova
Romance with oneself and romance with the world
Portrayal of Sergei Makovetsky.

Michael York:
«A good actor is a thief»
Interview by Mumin Shakirov.

Jean-Baptiste Thoret
Seventies reloaded
Baudrillard and cinema.

Marina Drozdova
Our hints are quite transparent
Anapa-2007: shorts in the program of «Kinoshok».

Mikhail Kozakov:
«I must be in a minority group»
Interview by Oleksy-Nestor Naumenko.

Ant Skalandis
Machine of desires
The Strugatsky and Tarkovsky.

Arkady Strugatsky, Boris Strugatsky
A witch
A script.

Elena Gremina
Once a late evening
A script.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

09-20011

16 АПР 2009

По вине редакции в № 12 за 2007 год произошла досадная ошибка: из рассказов Эллы Корсунской выпала глава «Юла», для автора очень важная. Приносим Элле Корсунской свои искренние извинения.

Журнал издается при поддержке компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 05.03.08. Подп. к печати 19.03.08
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,79
Заказ 0432. ООО «Принт Экспресс», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

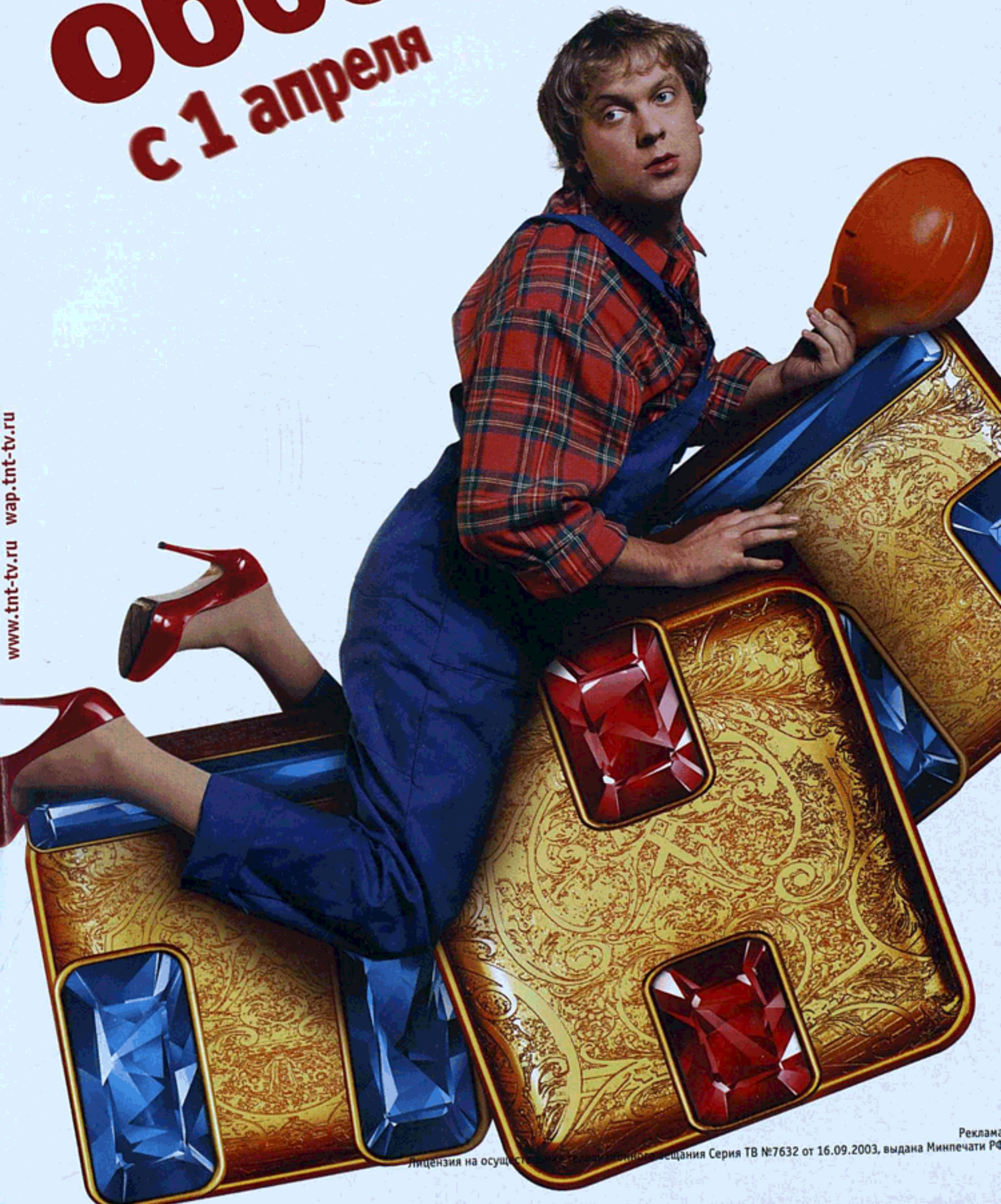
«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2008

Весеннее обострение

с 1 апреля



www.tnt-tv.ru wap.tnt-tv.ru

Реклама

Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, М.ДРОЗДОВОЙ, О.ЗИНЦОВА, И.КУШНАРЕВОЙ, Е.МАЙЗЕЛЯ, К.РАЗЛОГОВА, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, Е.СТИШОВОЙ, С.ТЫРКИНА, М.УГАРОВА, Н.ЦЫРКУН, И.ЩЕРБАКОВОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Современная культура: динамика застоя
Вместо телекритики

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

БЕРЛИН-2008
«НЕФТЬ» Пола Томаса Андерсона
«ДА БУДЕТ СВЕТ» Мартина Скорсезе
«КАТЫНЬ» Анджея Вайды
«СТАНДАРТНАЯ ОПЕРАТИВНАЯ ПРОЦЕДУРА» Эррола Морриса
«ЦВЕТЕНИЕ ВИШНИ — ХАНАМИ» Дорис Дёрри

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
СЕМЕН ЭКШТУТ
ОЛЕГ ЗИНЦОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

НАУМ КЛЕЙМАН
ИЗАБЕЛЬ АДЖАНИ
ФИЛИПП ГАРРЕЛЬ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Полюса анимации: Европа и США
Тема смерти в творчестве Ингмара Бергмана

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ВУДИ АЛЛЕН
АННА МЕЛИКЯН
АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ
СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА
СЕРГЕЙ ДЕБИЖЕВ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

ТВ: мифология сериалов
Рейтинги телесериалов

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Нея Зоркая. Мемуары
Сергей Соловьев о Владимире Дмитриеве

2 0 0 8